MARTIN KALTENECKER:
LE SENS ET LE SOUVENIR

ERIC DE VISSCHER
TEMPS, TEXTURE ET TIMBRE CHEZ CONLON NANCARROW

FRANÇOIS NICOLAS
LE FEUILLETE DU TEMPO

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
LE COMPLEXISME ET LE CHANGEMENT DE PARADIGME DANS LA MUSIQUE

DOSSIER SALVATORE SCIARRINO

MARTIN KALTENECKER
L'EXPLORATION DU BLANC

GUALTIERO DAZZI
ACTION INVISIBLE, DRAME DE L'ÉCOUTE

ENTRETIEN AVEC SALVATORE SCIARRINO

GÉRARD PESSON
HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE

CATALOGUE DES ŒUVRES, DISCOGRAPHIE

issn 0981-8642 - 80 F.

N° 9 ENTRETEMPS DECEMBRE 1990

ENTRE tEMPS

MUSIQUE CONTEMPORAINE

N° 9

ENTRE TEMPS

Publié avec le concours du Centre National des Lettres
et de la Fondation Siemens

SOMMAIRE

MARTIN KALTENECKER:
LE SENS ET LE SOUVENIR 5

ERIC DE VISSCHER
TEMPS, TEXTURE ET TIMBRE CHEZ CONLON NANCARROW 35

FRANÇOIS NICOLAS
LE FEUILLETE DU TEMPO, Essai sur les "modulations métriques" 51

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
LE COMPLEXISME ET LE CHANGEMENT DE PARADIGME DANS LA MUSIQUE 79

DOSSIER SALVATORE SCIARRINO

MARTIN KALTENECKER
L'EXPLORATION DU BLANC 107

GUALTIERO DAZZI
ACTION INVISIBLE, DRAME DE L'ÉCOUTE 117

ENTRETIEN AVEC SALVATORE SCIARRINO 135

GÉRARD PESSON
HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE 143

CATALOGUE DES ŒUVRES, DISCOGRAPHIE 151

LE SENS ET LE SOUVENIR

Martin KALTENECKER

Sans doute est-ce apporter trop d'eau aux moulins des discours les plus réactionnaires - envahissants ces temps-ci - que de parler de crise au moment de prendre parti pour ou contre certaines franges de la musique contemporaine. C'est encore, plus insidieusement, faire le jeu de ceux qui demandent à la musique de notre temps (et qui bien souvent n'est pas le leur) des brassées de chefs-d'œuvre alors qu'ils s'enflamment sans façons des dernières "redécouvertes" sorties du grenier: comme si notre musique devait se défendre plus ardemment et fournir des preuves plus éclatantes pour prétendre seulement exister. Ce mot de crise est à peu près toujours l'outil de critiques sourds ou bien lassés, l'écho de cet état d'éveil polémique qui, sur l'autre rive, fonde l'acte créateur lui-même; la rupture obsède toujours ceux qui agrègent avec une ignorance cavalière Gabriel Dupont, mettons, et Debussy, noyant le reste - la suite - dans l'indistinction. La seule décennie passée pourtant, si riche, infirme avec éclat ce diagnostic un peu hypocrite: citons seulement *Répons* de Boulez, *Fragmente-Stille* de Nono, ... *von Zeit zu Zeit* de Klaus Huber, *Surgir* de Hugues

Dufourt, *Ausklang* de Helmut Lachenmann, le cycle *Scardanelli* de Heinz Holliger.

Cependant, l'afflux d'œuvres qui se situent déclarément aux antipodes d'une modernité présentée sous forme caricaturale et, de l'autre côté, une certaine institutionnalisation de la musique contemporaine, qui a trouvé certainement son rythme de croisière, paraissent marquer comme une césure qui invite au bilan, fût-il tout à fait subjectif. Ce serait prendre ses distances par rapport à la réaction faussement catastrophée qui se coule avec délice dans le discours de la post-modernité - prendre un peu de champ pour voir où penche, ou doit pencher, un engagement réfléchi.

Il y aura dans cette entreprise quelque hauteur, de la prétention même: la critique musicale vire trop facilement à la simulation d'un arbitrage pour qu'on ne lui rappelle aussitôt que la bataille se fait sans elle, que le critique doit écouter et, au mieux, se faire héraut d'armes. Mais ce refus parfois virulent, de la part de certains compositeurs, du discours critique, n'émane guère de l'œuvre elle-même: l'œuvre d'art véritable aspire à cette mise en perspective critique et en somme la mérite - il ne s'agit pas d'une distribution de prix, mais de résoudre une belle énigme. L'œuvre est un étrange androgyne qui ne saurait déployer à lui tout seul ce qu'Adorno appelait son "contenu de vérité" [1]. Or Adorno lui-même offre l'exemple fascinant d'un discours oscillant continuement entre l'intuition la plus fine et les mécanismes prévisibles d'un moulinet dialectique où tout d'emblée signifie ou participe de son contraire, sans qu'on puisse désempêtrer l'un et l'autre de ces "registres" [2]. Cette interdépendance rend d'ailleurs impossible toute coupe, et le projet d'une anthologie adornienne: le même système permet à celui qui n'entend dans *Pelléas* que "grisaille" et "monotonie" de trouver les formules les plus heureuses non seulement, et cela va de soi, à propos de Mahler et Berg, mais plus précisément de Debussy, Ravel, l'éthos de la musique française. La grille ne vaut en somme que par ce qu'elle laisse échapper, mais qu'elle balise "en creux" et qui sans elle - mal nécessaire- ne saurait émerger: voilà la leçon paradoxale; elle paraît encourager à la fois une distance vis-à-vis d'une théorie sans souplesse et cautionner la méfiance devant des jugements fondés sur un simple plaisir non communicable, ou qui ne l'est que trop.

1 - *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Taschenbuch, 1989, p. 194. (Cité dorénavant *AT*)

2 - En fait, Adorno cherche toujours le dénominateur commun entre la "faute" de l'œuvre d'art (voir plus loin) et l'imperfection esthétique que décèle sa sensibilité extrême.

C'est là sans doute une position difficile à aménager - écouter l'œuvre, mais aussi un peu son auteur: le devoir de théorie face au droit à la vacance. Le compositeur a beau répéter que ses calculs ne regardent que lui, ils regardent l'œuvre qu'ils rendent possible tout en l'occultant si on ne voit qu'eux. Et d'ailleurs il y aurait là matière à proposer une typologie quasi ironique qui fixerait ces rapports flottants. Distinguons, face à l'œuvre musicale, trois types d'auditeurs, l'auditeur idéal, l'auditeur social, l'auditeur subjectif. Le premier est "composé" par l'œuvre: destinataire malléable et imaginaire qui n'est que le double du compositeur, son semblable, son frère; les rapports qu'il doit entretenir avec l'œuvre relèvent de ce nouveau fétiche de la musique contemporaine qu'est la *perception* - audition idéale selon un parcours fléché. Le terme d'*audition* décrirait alors les rapports tissés avec l'auditeur social, qui entend, à plusieurs reprises parfois, et s'informe, s'enquiert; celui d'*écoute* enfin un mode plus flottant, inconsistant, où triomphe, si l'œuvre est belle, la dérive subjective. La perception produit l'analyse musicale, l'une présuppose l'autre; l'audition aboutit, au mieux, à un commentaire esthétique qui serait la critique transcendée; l'écoute ne suscite que le rêve dont l'emblème seraient les beaux paragraphes où Swann suit la "blanche Sonate", et le narrateur le "rougeoyant Septuor". - Ces trois régimes ne sont peut-être pas exclusifs les uns des autres, encore que l'axe où ils se placent dessine un éloignement croissant par rapport à la vérité insaisissable dont le seul compositeur serait gardien. Mais surtout, chacun est la source d'une richesse possible: le mouvement des contextes sociaux garantit des éclairages, des significations toujours nouvelles; et même la "structure qui ne s'entend pas", comme le remarque Boulez, peut produire un "décalage positif", où s'enracinent des analyses insoupçonnées [3]. L'écoute subjective garde enfin la possibilité d'une *interruption* de la circulation du sens - comme Yves Bonnefoy l'a développé dans des pages admirables intitulées *Lever les yeux de son livre*[4].

Ce droit d'interrompre se traduit encore dans l'application nécessaire de catégories transversales, qui rapprochent ou opposent différemment des productions qui, à leurs producteurs, paraissaient sans lien: l'une de ces catégories est la *rhétorique*. Je la comprends pour l'instant comme un ensemble de figures figées circulant d'œuvre à œuvre pour conférer - aux

3 - *Entre ordre et chaos*, dans *InHarmoniques* N°3, p.126.

4 - *Nouvelle Revue de Psychanalyse* N°37, Printemps 1988.

moins solides - un semblant de cohérence. Il existe une sorte d'idiolecte fatal qui à chaque époque, à l'insu des compositeurs, fait se ressembler "en gros" les partitions où réapparaissent des lieux communs; il suffit de penser au retour obsessionnel de certains enchaînements d'accords ou de sigles mélodiques au tournant du siècle - tel ce motif d'une seconde majeure suivie d'une tierce mineure (et son renversement) qui parcourt les œuvres de Massenet, Franck, Chausson, Fauré, Debussy, Puccini, Mahler, Zemlinsky. On pourrait également faire une liste de motifs rythmiques (voir les textes de Constantin Floros sur Mahler) - tous ces gestes formant peu à peu comme un langage dérivé: s'il y a dans nombre d'œuvres expressionnistes et atonales, chez Reger, Scriabine, puis Schönberg ou Berg comme une permanence du sentiment tonal, et en tout cas pas un sentiment de rupture nette, alors que les accords simples sont évités, remplacés par des agrégats parfois complexes et que l'harmonie fonctionnelle est battue en brèche, c'est précisément que le tissu musical émane de ce système second formé de gestes hérités. Ceux-ci, d'une certaine manière, se révèlent alors comme plus prégnants, d'une plus grande importance pour la perception de la cohérence musicale que ne l'étaient les fonctions harmoniques sur lesquelles s'est concentrée traditionnellement l'analyse de la fin du monde tonal. Il y a entre le prélude de *Tristan, Désir* op. 57,1 de Scriabine et la *Sonate* op. 1 de Berg une continuité rhétorique qui contrebalance le délitement de l'harmonie fonctionnelle. Rappelons encore la contradiction entre les paramètres harmonique et rythmique chez Schönberg (moins peut-être que dans les fameuses danses de la *Suite* op.25, qui précisément déconstruisent les rythmes codés, que dans les œuvres comme le *4e Quatuor*, où la série est formulée dans une métrique mozartienne, ou le *Concerto pour violon*, œuvre de séduction qui veut briser l'isolement en empruntant à Gershwin) - clivage périlleux entre le discours conscient et le carcan rhétorique qui menace à tout moment de prendre le dessus: il y a là quelque chose qui, dans les deux sens du mot, échappe au compositeur. La musique des années soixante, sérielle ou non, a créé de même un répertoire de figures abondant et reconnaissable; *Music of Changes* de Cage, dont les méthodes aléatoires prennent le contrepied du déterminisme des œuvres de Boulez ou de Stockhausen de la même époque, présente pourtant un dis-

cours tout à fait semblable, et qui a infusé ses gestes ressassés à toutes les compositions de second ordre jusqu'à nos jours. Non qu'il s'agisse de traquer derechef les épigones: mais il y a fort à parier que cette prolifération de lieux communs condamne les trois quarts de la production contemporaine - comme elle condamne dans le domaine de la peinture, sans agressivité et même parfois une certaine tendresse pour ces temps maintenant sans incidence, l'art des Atlan, Hartung, Vasarely ou Burri, d'Arman ou de César, de Xénakis, Globokar, Pousseur ou Schnebel, avant-coureurs énergiques mais dont le tempérament s'est vite glacé dans des gestes impersonnels. Quelle aubaine, de nos jours, pour le pasticheur qui voudrait écrire sa pièce-pour-flûte-seule, le pont aux ânes de la musique contemporaine: mélangeons de petites cellules de trois ou quatre notes, septièmes et tritons de préférence, à d'affreux glissandi, à des sforzato de souffle brusque, des changements d'articulation sur une note tenue (si possible souligné par un autre sf), un peu de chanté dans l'instrument et quelques bruits de clefs, sans oublier les multiphoniques à découvert. Mais la maison fournit également une pièce d'orchestre: on choisira entre trois variantes d'incipit, l'emplacement du climax avec coups de tam-tam, trémolos et clusters - ces septièmes diminuées de notre époque -, ainsi qu'un éventail large des manières de s'éteindre, dans l'aigu ou le très grave. Il est très curieux que l'extrême vulgarité de tant d'œuvres contemporaines conjugue toujours la prévisibilité des gestes dans l'élocution, une disposition sans surprises et cette façon de s'abandonner aux figures suggérées par le matériau instrumental, qui vire au catalogage.

Que la musique contemporaine connaisse ses basses d'Alberti et ses formes-lied, il n'y a là encore rien de déshonorant; il faut bien s'appuyer sur quelque chose pour transcoder les grilles harmoniques ou les spectres. Mais il faut être attentif à ce moment où la rhétorique, instrumentation de la structure, la trahit et l'oblitère au profit d'une fausse cohérence qui est comme un moule préformé: *bathos* dégrisant alors, désillusion où plonge l'auditeur social, là où son double idéal ne percevait que la finesse des processus - s'ils se vêtent de clichés, que m'importe? Il y a là plus qu'une opposition précaire entre forme et surface, mais bien plutôt le danger d'un dévoiement très perceptible par l'effet de l'intuition poétique. Que ces deux

registres soient séparables, voilà sans doute, pour qui compose, le scandale (et la menace pour les plus lucides); il y verrait volontiers une attention déviée de l'enjeu principal, distraite. Il faut rappeler alors l'étrange réflexion d'Adorno, peu suspect de myopie musicale, s'étonnant que Schönberg ait voulu si vite trouver un système nouveau après avoir liquidé l'ancien: alors qu'avec la musique dodécaphonique il obtenait tout d'abord *les mêmes effets* qu'avec la musique atonale.

Sans doute, la rhétorique n'a pas, en musique, les mêmes capacités de renouvellement qu'en littérature; les gestes musicaux se fanent plus vite que certaines métaphores, sans qu'on puisse dire pourquoi. Le mortier rhétorique, de plus en plus, paraît justifier la critique nietzschéenne de l'art comme simplification de la vie. L'art est réducteur par nécessité, les récifs où il sombre sont les stéréotypes. Deleuze note ce péril à propos de Francis Bacon: "C'est une erreur de croire que le peintre est devant une surface blanche. La croyance figurative découle de cette erreur: en effet, si le peintre était devant une surface blanche, il pourrait y reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle. Mais il n'en est pas ainsi. Le peintre a beaucoup de choses dans la tête ou autour de lui, ou dans l'atelier. Or tout ce qu'il a dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il ne commence son travail. Tout cela est présent sur la toile à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, à désencombrer, nettoyer."[5]

On a pu croire à un moment que la musique sérielle stricte avait débarrassé le compositeur de ce problème, et on ne saurait que louer à ce propos, ou s'en étonner, la sensibilité certes teintée de polémique d'un critique comme H.K.Metzger, décelant à la fin de *Pli selon Pli*, avec son long crescendo d'orchestre, les paroles chuchotées de la soliste et le couperet dramatique du dernier accord, la reprise gênante de gestes puisés dans le répertoire des poèmes symphoniques post-romantiques[6]. C'est indiquer que la rhétorique menace de rattraper le discours le plus radical, estompant la différence entre le geste, trace subjective, et la figure, prise dans un code partagé - même le cri, de nos jours, est un artifice rhétorique. Ainsi, l'utopie d'une "table rase" paraît bien compromise, alors que les esthétiques récentes s'appuyant sur des recherches techniques (analyse du spectre, assistance par l'ordinateur) sous-entendent cette virginité retrouvée - rien, dans les œuvres, ne la laisse apparaître. La transformation en temps réel, explorée à l'IRCAM, ne garantit qu'auprès de quelques naïfs, et qui veulent bien se payer de mots, une nouvelle originalité où s'accomplirait le saut dalectique justifiant les investissements en temps et en argent. Qu'un pianiste fasse boum-boum, et aussitôt le haut-parleur bim-bim, le boum-boum peut tout de même, avec le cortège de ses résonances, ressortir à une esthétique saturée des réminiscences de Prokofiev ou Rachmaninov - comme cela s'est vu. Le son nimbé de son ombre électrique incite au contraire à une sorte d'échange béat, et qu'aucune dialectique n'a encore sauvé, entre l'impulsion et l'écho - *Répons* même n'esquive ce dilemne que par la prolifération extrême des textures qui ne font songer qu'à de rares moments à des exemples de démonstration [7]. Une logique pauvre, binaire, bloque le plus souvent toute inspiration: la transformation du son a rarement transformé la musique, sans compter sa laideur même: on parle de timbres nouveaux, mais on vend du tergal pour de la soie. Quant aux œuvres explorant le timbre harmonique, le clivage esthétique est encore plus patent: le discours mettant en œuvre un matériau sophistiqué, beau parfois, recourt à une rhétorique naïve bâtie sur l'alternance tension/détente, que symbolise bien, au niveau de l'élocution, une figure typique que l'on dirait d'un cheval qui rue, se dresse, hennit et retombe. Le plus éclatant naufrage de cette esthétique peut s'entendre dans le dernier tiers de *Gondwana* de Tristan Murail où ressurgissent les pires lieux communs d'un expressionnisme brutal, qui ne dépareraient guère les poèmes symphoniques de Strauss, ni les partitions de Wolfgang Rihm. On pouvait craindre que cette œuvre, déjà ancienne, ne marque une sorte de trahison de l'idée même de l'art au profit de ce qu'Adorno appelait le "culinaire" - et qui ferait le jeu de ceux qui ne voient pas de différence entre Proust et Lovecraft, entre L'*Assunta* du Titien et le kitsch de Saint-Sulpice [8].

D'autres œuvres de cette mouvance semblent témoigner de la même volonté "anti-rhétorique", mais en tranchant le nœud gordien: c'est le mirage d'un continuum, où l'on passe longuement le fer à repasser sur les figurations exsangues léguées par le sérialisme.Voilà qui explique la remise à l'honneur de Scelsi, défendue par le groupe de l'Itinéraire, et dont le

5- *Id., Francis Bacon,* Editions de la Différence, Paris , 1981, p.57.

6 - Voir aussi son article *Zur Krise der Figur*, de 1965, dans *Musik wozu - Literatur zu Noten* Suhrkamp, 1980.

7- C'est un peu le cas avec l'entrée des solistes, amplifiés pour la première fois au chiffre 21 - ce geste, depuis lors, a été souvent imité.

8 - On voit combien l'apologie de cette école par la comparaison avec une écriture du signifiant (dans le sillage de Ricardou) est fallacieuse: elle oublie tout simplement la double articulation du langage; les fréquentiels seraient plutôt alors des lettristes, et d'ailleurs rencontrent les mêmes impasses.

meilleur sans doute découle de cet affect radical qui refuse toute articulation repérable: exactement en somme ce qu'Adorno mettait au crédit du *Sacre*, une sauvage "aversion contre toute la syntaxe de la musique"[9]. Mais l'on voit bien vite que le "Son" qu'il s'agit de creuser, d'explorer est une entité pauvre, même parée de ses aigrettes spectrales, et qui en tout cas ne fonde pas une œuvre, à moins de comprendre celle-ci comme la mise sur rail et l'adjuvant d'un exercice spirituel. On ne peut contourner le problème de la rhétorique en adoptant un profil bas: d'où la réaction inverse, qu'illustrent les œuvres récentes de Ferneyhough, de prendre le taureau par les cornes. Chez ce compositeur si inégal, on décèle le dégoût pour un discours avarié, et qui passe par une réflexion sur le geste et la figure[10]. L'énergie musicale doit se briser contre le geste musical comme la vague contre le rocher, afin de le faire exploser et, en le broyant, le faire accéder au rang de figure. Pour Ferneyhough, le geste est défini par la structure, il a un "sens quasi dénotatif" et peut se confondre avec une allusion, voire la citation d'un matériau historique; il est vierge en tous cas, au rebours de l'emploi courant, de toute connotation d'expression subjective. Ferneyhough, pour illustrer ce remploi historique, semble penser à des musiques citationnelles (façon Berio peut-être), mais ses exemples font songer plutôt à des *topoi* de la musique des années soixante, tel son propre quatuor à cordes, l'un des plus beaux écrits en ce siècle, *Sonatas for string quartet*. Il y a d'ailleurs chez lui une sorte de désinvolture presque donatonienne vis-a-vis des matériaux anciens dont il lui arrive de prélever au hasard quelques lambeaux pour en faire le point de départ d'une œuvre nouvelle. Or le travail de pulvérisation de toute convention rhétorique passe chez lui non par un continuum étale, mais par le déchaînement d'une combinatoire où se lit à la fois une fantaisie rare et un fantasme d'accumulation assez décontenançant. Prendre le taureau par les cornes signifie ici étouffer, rajouter, multiplier artificiellement, et cela avec un luxe qui échappe totalement à l'auditeur: on se souvient que les plus belles inventions des toilettes d'Odette Swann n'étaient sues que par elle-même, puisqu'elle ne dégraffait jamais certaines doublures particulièrement raffinées... Il s'agit d'estourbir l'auditeur, de couvrir son objection en tentant de le précéder toujours - d'où l'indistincte grisaille, le grouillement hypertrophié, que retient seulement,

9- *Id.*, *Philosophie der neuen Musik*, Ullstein, 1978, p. 135.

10- Voir *Le temps de la figure*, *Entretemps* N°3.

l'espace d'un instant, la surprise d'un nouvel effectif au début de l'œuvre. On pénètre dans un univers suspect de forces désirant s'affirmer, en sont empêchées, triomphent - fantasme qui révèle des frustrations obscures et qui veulent leur revanche. Ce malaise est entretenu, pour ne pas dire récupéré par le compositeur - mais au sens musical comme moral, il en rajoute. Difficile de ne pas voir ici une esquive, la fuite apeurée dans le confort d'un métier fétichisé, qui abandonne l'œuvre aux variations saisonnières de la perception: "Je veux écrire une musique qui reste toujours en avance sur l'oreille, sur ses capacités qui dans l'histoire progressent de plus en plus rapidement. Je veux toujours maintenir l'auditeur en état de nervosité réceptive, en sorte qu'il soit pris dans un dilemme: soit il suit au niveau d'exigence requis, soit il tourne le bouton et ne suit plus rien. J'espère qu'il n'y a pas dans cette musique de terrain moyen, car je veux forcer l'auditeur à une participation, soit par choix positif, soit par refus total"[11].

***

La protestation violente dont témoigne le *Sacre du printemps* (pendant des *Demoiselles d'Avignon*, des peintres de la *Brücke*, de la lassitude exprimée par Busoni à la même époque, puis par Varèse) s'est muée, comme on sait, depuis *Petrouchka*, dans une déconstruction douce des rouages syntaxiques de la musique tonale, promettant quelque "second degré" qui sauverait ces accords, ces formules, ces mélodies agréables. C'est ce qu'Adorno appelait "faire de la musique sur de la musique". Or beaucoup de compositeurs du XXe siècle ont adopté cette solution, et pas des moindres au fond si on les distingue d'une toujours vigoureuse arrière-garde, et qui a son public, s'occupant en Angleterre à copier Holst ou Elgar, en France à refaire Debussy ou Poulenc, en Allemagne à imiter Reger ou Orff.

Les années soixante ont ainsi été caractérisées par cette mise en perspective de la musique du passé - époque d'un syncrétisme militant, dialectique, dont la vigueur enchante de nouveau au regard des productions de la nouvelle post-modernité: quel fossé entre *Sinfonia* de Berio et les partitions camphrées d'Alfred Schnittke! Ce qui fut alors théorisé par Julia Kristeva comme *l'intertextualité* [12] s'entend dans d'innombrables

11- *ibid.*, p.126.

12- "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorbsion et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité* et le langage poétique se lit, au moins, comme double. *Semeiotikè*, coll. Points Seuil, p.85.

œuvres de Stockhausen, Berio, de Pablo, Zimmermann, Boucourechliev ou Kagel. Berio a tenté lui aussi de décrire ce qu'il appelle le "geste musical", le "résidu d'un acte linguistique qui a déjà eu lieu". Dans un monde "déjà en possession d'un langage" il faut "assumer ses significations" pour pouvoir prendre "une position critique devant l'histoire qu'il contient". Notons que Berio ne part pas de l'habituelle constatation d'une rupture entre langage tonal puis contemporain - tout geste est lesté d'un sens historique, élément d'un code déjà fixé. D'où le projet d'un équilibre subtil entre une "innocence" réinventée du geste mais qui soit "également consciente de sa mystification et de sa nécessité".[13] On voit qu'il faut au compositeur un talent de funambule - il joue sur deux tableaux à la fois, permettant une double lecture du texte musical qui, par une sorte de clignotement esthétique, serait suspendue pendant l'écoute de l'œuvre: séduisons d'abord (c'est "l'innocence retrouvée"), puis analysons les ressources de la distanciation (c'est la "conscience de la mystification").

Reste cependant que cette époque fut placée non sous le signe de la réconciliation mais d'un rapport polémique avec le passé, dont le tournoiement du scherzo de la *Sinfonia* témoigne aussi bien que les râclements des *Kurzwellen* de Stockhausen, tamisant la musique de Beethoven, ou le dépècement du même dans *Ludwig van* de Kagel. Et c'est bien cette ardeur qui fait défaut aux productions comparables des années 80, mimant une sorte de soumission molle. Je pense par exemple à *Lou Salomé* de Guiseppe Sinopoli, qui désirait réutiliser le langage de Berg, du post-romantisme viennois, de telle façon que l'auditeur entende que ce langage est mort: projet à vrai dire dont personne ne s'aperçut, si bien que le compositeur retira l'œuvre. Ce genre d'ambiguïté n'est pas rare dans ce contexte de la post-modernité qu'il faut aborder ici pour la promesse, rarement tenue à dire vrai, d'une neutralisation de la rhétorique, de ce miracle suspensif à la recherche duquel nous sommes engagés.

Le discrédit jeté auprès de gens un peu sérieux sur la notion de post-modernité, responsable d'ailleurs d'un flot d'écrits qui tentent de sauver le concept en le redéfinissant inlassablement, tient au moins à trois raisons, et dont la plus importante est assurément l'extrême confusion dans la délimitation du corpus. Une généalogie tâtonnante annexe les ancêtres les plus divers,

13- Berio, *Du geste et de Piazza Carità*, *Contrechamps* N°1.

choisis parmi les grandes figures de la modernité: il n'est pas jusqu'à Webern, Berio ou Cage que l'on ne voie définis çà et là comme "pré-post-modernes", voire Le Corbusier et le Joyce de *Finnegan's Wake*! [14]. A cela répond la composition assez bariolée de la troupe des post-modernes eux-mêmes - la lecture des sept cents pages enchevêtrées de *Letters* de John Barth, l'un des champions théoriques, si l'on peut dire, du mouvement en littérature, ne sont pas, me semble-t-il, d'une lecture plus aisée que les cartes postales dont l'échange fournit la trame d'*Histoire* de Claude Simon. L'autre raison tient à la stérilité d'une discussion sans fin autour de la notion d'avant-garde où l'élan de la modernité est défini uniquement en empruntant les traits de mouvements qui voulurent choquer: mouvements qui dénoncèrent (comme le fit Dada ou l'art conceptuel de Beuys) les mécanismes encrassés de la réception bourgeoise de l'art - mais dont la légitimité s'épuise là. Cette caricature se fait sur un fond d'hédonisme refusant tout effort; il n'y a pas de doute - les commentaires de Gilles Lipovetzki l'ont abondamment prouvé - que depuis les années 70, l'idée même que l'œuvre d'art exige un effort, une longue approche, apparaît à la plupart des "consommateurs culturels" comme aussi biscornue que celle de se promener dans la rue chaussé de poulaines. On aime à se couler dans les plaisirs immédiats, un univers lisse et sans redents: l'ère de la finition a remplacé l'ère de la définition. Il n'est que trop naturel alors qu'une description de la modernité se trouve distordue par les anamorphoses de l'épicurisme intellectuel. L'analyse hegelienne de la fin de l'art, la concomitance du moderne et de la mort évoquée par Baudelaire (deux manières d'exprimer le postulat initial que rien, ni la vie, ni l'art, ni leur articulation enfin *ne vont de soi*) sont convertis par une argumentation souvent revancharde en variations autour de la "stérilité" de l'art contemporain. Et naturellement, l'on est toujours le post-moderne de quelqu'un, surtout si l'on refuse de confondre ce qui est nouveau avec ce qui ne veut qu'ébahir.

Dernière cause du discrédit de la post-modernité, et que la musique illustre bien: la qualité pour le moins inégale des œuvres qui se rangent sous cette étiquette. Dans les meilleurs des cas, l'on pense voir mourir une seconde fois la musique tonale: comme si cette mort s'était faite trop rapidement au début du siècle, par coupes brusques, et qu'il fallait en

14- Joyce apparaît ainsi dans *Apostille au Nom de la Rose* d'Umberto Eco, Grasset, 1985, p.80.

reprendre l'agonie; la voilà qui glisse, qui tombe doucement. Et du reste n'est-ce pas ainsi que plus tard on comprendra les meilleures partitions déjà du dernier Strauss puis de Chostakovitch, de Britten même, de Dutilleux? Ce sont là, comme peut-être Julien Gracq en littérature, des élèves qui rendent leur copie trop tard, mais on leur trouve rétrospectivement des qualités. Les œuvres stériles de Rihm, de Schnittke, de Sofia Goubaidoulina espèrent en secret pareille rémission, en tablant d'avance sur le recul du temps - gageons pourtant que le verdict frappant ce calcul se souviendra de ce qu'Adorno dit d'une "modernité modérée" qui renonce à l'exploitation critique du matériau en attribuant un pouvoir irrationnel à la tradition qui la hante par-delà la tombe[15]. L'architecture nous offre là le désolant exemple de Boffil, grossissant les proportions des modèles classiques jusqu'à l'absurde - la musique récente celui d'Arvo Päärt: ces accords parfaits qui fondent sur la langue des chanteurs de la *Passio Sancti Iohanni* comme des hosties en sucre d'orge traduisent, et c'est dans l'ordre des choses où les signes finissent par se rejoindre, le double mensonge esthétique et moral. On doit clore ce triste inventaire par des musiques plus guillerettes, consonantes en diable et que l'on prend de-ci de-là fort au sérieux: dans la descendance des répétitifs américains de Claude Vivier peut-être, on rencontre de petites danses allègres, ou des ambiances alanguies: écrites par Michael Nyman, Gavin Bryars, John Adams, Harold Budd ou Brian Enö. Or ces œuvres, usurpant le nom de post-modernisme, investissent de plus en plus un champ déserté par les compositeurs sérieux - ou dont on aimerait se débarrasser. Il y a là un piège dans lequel se laissent choir avec soulagement des organisateurs de concerts, des directeurs de revues musicales et des producteurs de disques, remarquant qu'après tout Brahms écrivait des danses hongroises et adorait Johann Strauss. Auprès d'un public déjà nombreux, cette sous-école a comme phagocyté ce que l'idée d'une musique post-moderne pouvait présenter au départ d'un peu sérieux.

Peut-être faut-il alors se tourner, à la recherche d'un art réfléchissant mieux sur l'ambiguïté des signes et la critique du progrès, vers la littérature, afin d'y puiser des modèles plus riches. Un encouragement viendrait tout singulièrement de l'œuvre de Nabokov, dont certains textes effectuent ce rare équilibre entre

15- *AT*, p.59.

une littérature de la construction pure et une littérature encore d'expression. *Pale Fire* obéit ainsi (tout comme *Lolita*, que l'on peut lire également comme roman de gare - l'auteur y a songé avant nous) à deux registres, deux vecteurs de l'écriture: l'un formé par une narration classique elle-même à plusieurs tiroirs et qui à la fin est retournée comme un gant (celui dont on parle se révèle être celui qui parle), l'autre défini par un réseau purement textuel de signifiants qui propulse la narration mais aussi la nargue et la dévie[16]. Cette contestation douce du récit classique - de sa rhétorique au sens large - cette ironie supérieure qui paraît geler ses propres ressorts parodiques se déploie dans certains livres esquissant comme un postlude au Nouveau Roman[17]. Je pense en particulier au massif romanesque de Renaud Camus, *Les Eglogues,* qui se grise d'intertextualité. *Passage* se présente comme un Nouveau Roman fabriqué à partir de citations, puis *Echange* comme ce texte même guetté par l'autobiographie, qui, peu à peu, paraît "expliquer" le choix des éléments textuels. Dans *Travers* enfin, l'ombre de l'auteur pèse de plus en plus, et le roman n'est plus qu'un prétexte à l'autobiographie: "Dès lors le but de tout ceci n'est-il pas de se donner le droit d'écrire un 'journal'?"[18] La réussite d'*Echange*, centon avantgardiste, tient à cet équilibre entre la poésie des lieux revisités par le narrateur et le réseau textuel qui la croise. Je trouve un écho, plus superficiel peut-être, de cette entreprise, sur un mode plus élégant, plus *clean* même, dans le récent *Longue-Vue* de Patrick Deville, sorte de parodie polie de Robbe-Grillet: récit linéaire - encore qu'il ne s'y "passe" presque rien - qui reprend dans un décor encore une fois écrasé de soleil, les descriptions maniaques, les retours, les tournoiements de la *Jalousie* et du *Voyeur*, en y injectant tout juste une once de psychologie qui parfume le modernisme radical des temps anciens...

De ces exercices il s'agira maintenant de dégager des catégories plus générales, afin de revenir vers la musique.

***

Cet équilibre ironique, quelques éléments de sémiologie permettront peut-êrte de le décrire plus précisément. En musique, la signification (qui n'est pas le sens de la musique) est tressée de plusieurs codes, dont le premier, le plus important, est

16- Voir l'analyse de Mary MacCarthy, publiée dans le numéro de L'Arc consacré à Nabokov.

17- L'auto-parodie est déjà un moteur de l'écriture de Robbe-Grillet lui-même, notamment dans *La maison de rendez-vous.*

18- *Travers*, Paris, Hachette, 1978, p.76.

autoréférentiel; dans la description de Roman Jakobson, la musique est présentée comme "un langage qui se signifie lui-même. (...) C'est précisément cette interconnexion des parties aussi bien que leur intégration dans un tout compositionnel qui fonctionne comme le *signatum* même de la musique"[19]. Jakobson nomme cela une "sémiosis introversive " - on la doit compléter naturellement, ce qu'il n'entreprend guère, par un ensemble de codes dessinant une "sémiosis extroversive": à savoir tous les éléments de l'œuvre renvoyant à son dehors, figures rhétoriques dans la musique baroque, citations, allusions stylistiques, inscriptions d'une fonction sociale de l'œuvre, leitmotifs liés à un texte absent, etc. Ce sont là ce qu'un autre sémiologue, Tibor Kneif, appelle excellemment des "enclaves sémantiques"[20]. Dans le cas de la citation du choral de Bach qui apparaît dans le *Concerto* pour violon de Berg, l'analyse musicale portera ainsi sur l'intégration du fragment dans le tissu de l'œuvre, et le commentaire esthétique, sur le phénomène de renvoi (qui peut ne pas être perçu à l'audition) ouvrant un palier de signification supplémentaire. Or cette répartition, dans des cas plus ambigus, est en somme croisée par une analyse isolant un "second degré": analyse diagonale qui prend appui *à la fois* sur des éléments relevant de la sémiosis introversive et de la sémiosis extroversive, considérant certains éléments purement musicaux - certains intervalles, certains gestes - comme des quasi-citations: tel saut de quarte, telle couleur instrumentale chez Mahler, le commentateur leur suppose ainsi des guillemets gommés, faisant coulisser l'analyse vers le commentaire esthétique. Ce mouvement est d'ailleurs suggéré par la présence de citations repérables comme telles et qui produisent une façon d'irradiation sémantique: une fois repéré le motif de *Tristan* dans la *Suite lyrique*, l'on se prend à vouloir retrouver le "programme secret" en entier, traquant des phénomènes de renvoi dont la clé - et les italiques qui les signalent - se serait égarée. Il arrive fréquemment d'ailleurs que l'on considère l'emploi d'une forme en entier comme geste signifiant; il y a toujours un excès du premier degré, fonction du contexte historique: on ne peut écrire, par exemple, une histoire de la fugue en décrivant simplement le développement de techniques de contrepoint: à partir d'un certain moment, l'emploi de la fugue en soi devient signifiant; enjeu du sens d'abord, elle n'en

19- *Essais de Linguistique générale*, II, Paris, Minuit, 1973, p.99.
20- Tibor Kneif, dans *Musica* N°27, 1973, pp.9-12.

déploie plus alors que le souvenir. La fugue, comme Barthes le disait à propos du mythe, devient alors le signifiant d'un signe second[21]. Adorno, avec une curieuse intuition, a nommé une fois cette bifurcation sémantique "signification littéraire" - il s'agit d'un final fugué chez Hindemith: "En même temps, la fugue règne de façon *littéraire*: l'éclat des ses références maintenant évanoui, est cité, et la réminiscence historique de ce pouvoir disparu veut faire taire l'objection remarquant la contradiction entre le thème et l'ensemble"[22]. On pourrait nommer ainsi "analyse littéraire de la musique" ce commentaire toujours à l'affût d'un dehors, d'un à-côté de l'œuvre, recherchant ce code aveugle qui change le statut même du discours, son essence: commentaire qui, piégeant la taxinomie, paraît tout d'abord, lui aussi, répondre à côté.

Par ailleurs, les premières descriptions de l'efficacité d'un second degré en art proviennent du champ littéraire: et tout d'abord d'un fragment de Barthes. D'une part, cette science des degrés que Barthes baptise "bathmologie" s'occuperait des présuppositions: "Une bonne partie de notre travail intellectuel consiste à porter la suspicion sur n'importe quel énoncé en révélant l'échelonnement de ses degrés; cet échelonnement est infini et ce gouffre ouvert à chaque mot." L'autre versant dessine en revanche une façon de consommer l'art: "Le second degré est aussi une façon de vivre. Il suffit de reculer le cran d'un propos, d'un spectacle, d'un corps, pour renverser du tout au tout le goût que nous pouvions en avoir, le sens que nous pourrions lui donner. Il existe des érotiques, des esthétiques du second degré (le kitsch, par exemple). Nous pouvons même devenir des maniaques du second degré: rejeter la dénotation, la spontanéité, le babil, la platitude, la répétition innocente, ne tolérer que des langages qui témoignent, même légèrement, d'un pouvoir de déboitement: la parodie, l'amphibologie, la citation subreptice. Dès qu'il se pense, le langage devient corrosif."[23] On voit que ce second degré serait comme un bain de jouvence qui promet au monde, à l'art, toujours un supplément de sens, au prix éventuellement d'un gauchissement de l'intention première: on projette sur l'œuvre, on joue avec elle, d'une certaine façon, on l'éloigne.

La bathmologie comme "art de vivre" se montre ainsi avide de récupérations ironiques: son blason porterait la boîte de

21- *Mythologies*, coll. Points Seuil, p.199.
22- *Impromptus*, Suhrkamp, 1968, p.60.
23- *Roland Barthes par lui-même*, Paris, Seuil, 1975, pp.70-71

Campbell's Soup d'Andy Warhol. Dans le sillage du pop'art de Warhol, de Liechtenstein, on touve d'ailleurs le *camp*, décrit par Susan Sontag puis Patrick Mauriès [24] - sorte de dandysme brisé et un peu encanaillé, mélange de raffinement extrême et de mauvais goût assumé, et qui cite Oscar Wilde aussi bien que les Pretenders, recherchant en somme tout ce qui conteste l'arrogance du sens commun (de ce que Barthes appelle la doxa). Il faut citer enfin un petit traité de Renaud Camus, *Buena Vista Park*, qui décrit et dénonce un second degré devenu, en 1980, presque un jeu de société, et en tous cas une expression courante. Que ce jeu se soit répandu, la revalorisation de l'art pompier en témoigne: il suffit de se rendre au musée d'Orsay, où, sous couvert d'objectivité, triomphe Thomas Couture, alors que Monet est relégué dans les combles.

L'application automatique du second degré doit cependant se distinguer de l'analyse "littéraire" dont j'ai parlé, puisque la première comprend une sorte *d'annulation* de l'activité critique, qui rejoint, quoiqu'avec une sensibilité bien plus aiguë, la rage de l'inventaire qui caractérise les travaux universitaires. Peu importe au sceptique jouisseur le contenu de vérité d'une œuvre: elle est prise, pour quelque effet de surface, dans les sables mouvants d'un goût personnel sans arêtes intellectuelles. L'œuvre est ainsi ravalée au statut d'objet d'art; la culture devient le moyen de se calfeutrer, de se protéger de la vie: alors que la fonction de l'art est d'interrompre la vie. Il faut voir pourtant qu'il y a comme une collusion secrète et profonde entre ce dandysme-là et l'activité critique: articuler entre elles les productions innombrables de l'art, peser puis disposer leurs vérités, c'est toujours les neutraliser. Une théorie esthétique est aussi un cabinet d'amateur - en tant que classement, elle éloigne, elle filtre et donc trahit; la critique véritable, au lieu peut-être d'articuler toutes les œuvres, serait alors une sorte de paraphrase mystique qui témoignerait de la presque aveugle soumission aux prémisses et à l'horizon d'une seule. Cet éloignement initial de l'art par la critique s'avère en même temps nécessaire et s'oppose en cela à la fausse objectivité des greffiers qui recensent sans éliminer - il y a une sorte de myopie propédeutique qui, pour relier, mettre en rapport, doit considérer les œuvres d'un peu haut, d'un peu loin, de biais. Cette "attention flottante" ne s'égare pas, tout en se trompant sur tel

24- Patrick Mauriès, *Second Manifeste Camp*, Seuil, 1979.

ou tel point qui peut même n'être pas de détail, la critique s'inscrit dans le régime du "ça fait...". Naturellement, *Music of Changes*, à ouvrir la partition, est sans rapport avec un *Klavierstück* de Stockhausen, écrit au même moment, mais à un certain niveau, d'un certain point de vue, "ça fait" pareil, la rhétorique discontinue frappe davantage que les différences structurelles ou harmoniques. Il est vrai que cet amateurisme profond et nécessaire n'est jamais ressenti par les critiques comme un prix à payer (ni par les compositeurs comme départ d'une vérité imprévue) - et seule l'intuition, la culture, l'assuétude, le goût règlent hélas le choix des lunettes et des objectifs; le juste milieu entre le téléscope hégélien et la loupe du philologue se trouve difficilement et souvent jamais.

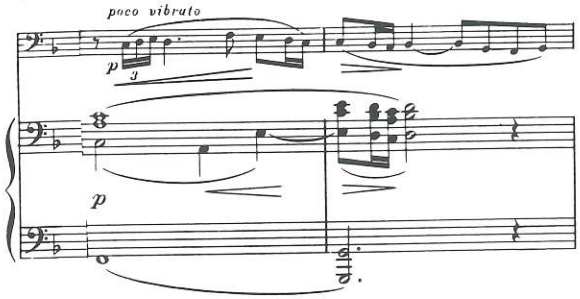
On voit quelles zones étranges frôlent notre recherche - il faut alors remonter vers une lumière plus classique: l'ironie offre le dernier exemple d'une technique de suspension du premier degré, et par le créateur lui-même. Cette distance qu'il prend par rapport à son œuvre et que ne signale, idéalement, aucune trace repérable, suppose une connivence entre auteur et lecteur, compositeur et auditeur. En musique, l'ironie se voit souvent confondue avec l'humour, puisqu'elle doit s'appuyer sur des techniques voisines - caricature, citation, parodie. On mentionnera ainsi la citation de *Tristan* dans *Gollywoog's Cake Walk* de Debussy, interrompue par des appoggiatures de caf' conç' - mais il y a des musiques ironiques de bout en bout, et conçues comme telles. Songeons à Stravinsky, voire à Prokofiev, dont les concertos fournissent un bel exemple: une lassitude allègre, souvent un peu mozartienne, sciemment inutile, divertissante - *to keep a drowsy emperor awake*, comme les chantres byzantins de Yeats. L'ironie naît ici de la rupture, dont la cadence rompue serait l'emblème harmonique: voir l'entrée du piano dans le second mouvement du *3e Concerto*, par une gamme agile en *mi* mineur débouchant sur un brusque accord en *si* bémol [25]. - Cette idée de connivence, de double lecture, l'une superficielle, l'autre pour initiés, a servi récemment, dans le domaine de l'architecture, une description de l'esthétique post-moderne. Charles Jencks écrit en 1986: "Je définirais le post-modernisme comme un double codage. La combinaison de la technique moderne avec autre chose (habituellement une construction traditionnelle) permet à l'architecture de communiquer avec le public et en même temps avec une minorité spécialisée, souvent d'autres architectes" [26]. Cette utopie naïve,

25- Pour une critique subtile de l'attitude ironique, voir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, coll. Champs, 1979, p.35 (l'amateurisme) et 110 (le conformisme).

26- D'après l'ouvrage collectif *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg, Gustav Bosse, 1989, p.54 et 206. (traduction française de l'article de Jencks chez Denoël, 1985).

afin de ménager plusieurs lectures de l'objet architectural, produit une sorte de schizophrénie esthétique: on disjoint la façade d'un édifice de son plan en la saupoudrant de citations; des mascarons, des bouts de tympan, des pilastres visent, comme dit Boffil, à une "sémantisation" de l'architecture qui doit retrouver des archétypes: mais ce retour du sens se fait simplement en feuilletant l'histoire pour y prélever quelques ornements.

L'ironie qui serait une distance sérieuse dépasserait à la fois le jeu culturel et ce bricolage sémiologique. L'ironie comme interrogation (*eironeia*), comme absence inquiétante de l'auteur en tant que garant du sens, est une des figures que prend, dans l'œuvre, sa mise en cause. Voilà qui importe - et qui peut d'aventure se décliner sur un mode souriant: je pense à la dernière apparition (mesure 45) du thème principal de la *Sonate* pour violoncelle et piano de Debussy; le piano en épaissit la désinence en la doublant à la tierce et à l'octave - et c'est un peu comme quand on découvre, entre amis, que l'on a remarqué, qu'on aime un même passage, on se le chante, en appuyant telle inflexion avec un sourire de connivence:



***

L'*Andante amoroso* de la *7e Symphonie* semble décrire l'hésitation à s'épancher. D'obscurs interdits, frôlés, puis brièvement contournés, infusent à cette musique le sentiment d'une perte - une nuit moite où le moinde signe d'amour doit se gagner péniblement. Ce n'est pas l'espace des sérénades furtives et récompensées: elles sont remplacées par des sons pauvres et touchants qui osent à peine se susurrer parmi les buissons. Rien de plus trompeur que le *Aufschwung* initial du violon solo; et d'ailleurs, ce n'est plus la figure traditionnelle, le saut de sixte, mais l'octave - on dérape déjà pour atterrir sur la note de départ. L'ambitus de tous les motifs est tassé comme d'un murmure apeuré - ou alors, quand ils tentent de s'envoler, ils visent à côté, atteignent une fausse note (comme aux mes. 46 sqq.). Le piétinement même est motivique, singeant d'anciennes marches harmoniques (mesure 99 sqq.); mais on ne sait plus quel pied aventurer avant l'autre. Cette nuit contrainte, l'entrée de la mandoline paraît la déchirer un instant - mais c'est avec un petit thème dérisoire, un élément du décor a glissé, nous ne sentons pas la brise qui rafraîchit. Il y a partout dans ces pages des motifs d'une bêtise ironique (voir la dégringolade mes. 126 sqq.), ou alors du lyrisme caricatural aussitôt coupé: l'adagietto sentimental (en *mi* bémol mineur, mes 211 sqq.) est brisé par la réponse simplette du cor et de la mandoline...

Beaucoup de compositeurs contemporains ont tenté de se réclamer de l'héritage mahlerien - séduits par le geste symphonique, leur effort de déconstruction (chez Peter Ruzicka par exemple) semble porter davantage sur leur propre fascination que sur l'enjeu même de la musique de Mahler: la distance prise par rapport au matériau. La réflexion de la perte du sens et la composition de son souvenir en sont le centre profond - lamentation ironique, tragique tantôt, d'où le compositeur s'échappe parfois vers de rassurantes fresques chorales. Le meilleur de son œuvre tient dans cette sincérité mélancolique, consciente, comme dit Adorno, "que le sens (*Gehalt*) est mieux conservé par sa négation que par sa démonstration"[27].

Cette distance lucide, mais aussi cet attachement sentimental aux mots que l'on doit employer encore pour parler, Berg l'illustre d'une manière plus retorse. Sa musique, si étrange, vit d'une tension - peu "nostalgique" au fond - entre deux rhétoriques contraires, qu'un effort surhumain et d'infinies astuces tentent de faire coïncider. Il n'y a rien à ajouter aux analyses bouleziennes de l'emploi de la série dans *Lulu*: combinatoire sophistiquée qui ne sert qu'à faire oublier la méthode et produire une rhétorique et des effets étrangers à la dodécaphonie - enclaves tonales, motifs pentatoniques, citations. "On peut

27- *Mahler*, Suhrkamp, 1976, p.184.

légitimement se poser la question du pourquoi: pourquoi recourir à des méthodes de déduction aussi rigoureuses et aussi fouillées, si c'est pour les oublier dès qu'elles ont servi? Pourquoi même se réclamer d'elles alors que, manifestement, le but était déterminé et n'avait nul besoin de cela pour être atteint? Payer le tribut au système sous l'œil du maître, en dégager des idées personnelles qui vont immédiatement montrer leur indépendance. Telle pourrait être la psychologie de Berg, à la fois manifestant son respect devant une discipline combinatoire qui correspond chez lui à une mystique des chiffres, et reconnaissant que de telles opérations ne peuvent à elles seules assumer le responsabilité de l'invention musicale."[28] Faut-il voir là l'illustration d'une remarque de Schönberg: que la dodécaphonie n'est pas un système, mais une méthode? C'est oublier les implications syntaxiques - fors les grammaticales - de celle-ci; Berg, alchimiste obstiné, tente toujours d'obtenir l'alliage de métaux qui ne peuvent fusionner que par miracle; chaque œuvre est un pari. Seule l'introduction dans l'espace chromatique de la dodécaphonie d'un éthos modal montre, dans quelques partitions de Stravinsky, une dyslexie encore plus troublante, où la musique paraît toujours au bord de se rompre[29].

Les œuvres récentes de Franco Donatoni prolongent cette tension, ce combat contre le langage, de manière fascinante - non en affrontant deux codes exclusifs l'un de l'autre, mais en luttant contre celui choisi au départ. Ce jeu, qui doit *épuiser* le matériau, le chauffer à blanc, aboutir à sa négation par l'absurde, est soutenu de nouveau par une réflexion sur geste et figure - celle-ci contenant en germe la possibilité d'un "engendrement".[30] Mais chez Donatoni - et seulement dans les œuvres des années 80 - le processus enclenché produit une façon de rumination hystérique, qui parodie l'exploitation structurale classique: se moquant de l'idée de "travail", de "développement" de "processus" qui court après le sens avec un filet à papillons. Rien de plus méprisant ni de plus drôle - c'est un supplice de Tantale tourné comme une comédie - que ce mécanisme combinatoire buté, puis qui d'un coup saute des pans entiers de développement [31]. On songe aux machines de Tinguely, leurs parcours accidentés mais infatigables, caricaturant l'idée de rentabilité; de façon obsessive et désabusée, l'œuvre semble déployer un simple "désir d'œuvre"[32]. *Alamari*

28- *Le système et l'idée*, *InHarmoniques* N°1, p.79. - Dans cette brèche se sont engouffrés ensuite les réactionnaires de tout bord: Gavoty lors de la création parisienne de *Lulu* ("Adieu la série!"), Halbreich dans *Cahiers Perspectives* N° 1, Actes Sud, 1987, p. 57 (*Lulu* nous touche "malgré la série").

29- Voir l'analyse de Gérard Pesson dans *Entretemps* N°1 à propos de "l'apesanteur anhistorique" (l'expression est d'André Boucourechliev) des *Three Songs from William Shakespeare.*

30- *Entretemps* N°2, p.89.

31- Voir l'analyse un peu désemparée de R. Piencikowski dans le même numéro.

32- *ibid.* p.89

produit ainsi, en un clin d'œil, des passages mécanistes qui rappellent la *Sonate* pour violon et violoncelle de Ravel, et *Flag* ménage même une petite place à de petits solos de violon acides et drôles comme jadis. Dans tout cela nous trouvons, soudés enfin, l'humour et quelque chose comme la fatalité même de composer: une relation intime et conflictuelle avec la musique, une passion, mais jubilatoire, qui voudrait, en s'agitant absurdement, se défaire de son objet comme d'une bardane. Par-là, par ce rapport vital, dialectique, la musique de Donatoni, sans la nier ni désespérer de l'atteindre, *suspend* l'idée de "chef-d'œuvre" que tant d'autres musiciens, se haussant avec effort sur la pointe des pieds en gesticulant, veulent atteindre à tout prix: tout comme nombre d'œuvres symphoniques de Berlioz, Liszt ou Strauss singent les symphonies de Beethoven et leur pathos inimitable. Ainsi, le second degré apparaît enfin comme délesté de ses connotations culturelles ou mondaines.

L'idéal que dessine cette musique - et que je crois retrouver, formulé différemment à chaque fois, dans le *Lohengrin* de Sciarrino, les *Figures en phases éparses, emphases, épures* de Jean-Marc Singier, dans les *Noctures en quatuor* de Gérard Pesson, dans le mélodrame *Der Vorhang geht auf...* de Johannes Schöllhorn, - je voudrais l'estampiller du nom de *musique tremblée*; et il s'agirait en somme, sans penser uniquement à ces œuvres existantes, d'écrire le manifeste de cette musique nouvelle. L'œuvre tremblée prolonge et interroge un doute fondamental quant à son existence. Elle ne le refoule pas, elle tente de l'immobiliser - elle ne le cantonne pas dans les préfaces, le doute est son aura. En littérature, le doute à trouvé dès longtemps ses techniques, en particulier dans le domaine du roman: intervention de l'auteur, mise en abyme, ou bifurcation du récit. La page blanche dans *Tristram Shandy* où le lecteur peut lui-même dessiner le portrait d'un des personnages (le narrateur abdiquant) - les deux versions d'un chapitre que propose Toulet dans *Mon amie Nane* - ou Arbasino dans *Specchio delle mie brame* - puis, sur un mode plus sombre, plus donatonien, les débuts inlassablement réécrits de l'un des plus beaux romans de ces derniers temps, *Dans la tour* de Danielle Mémoire [33]. Mais en musique, voulût-on s'inspirer de ce procédé, qui ouvre comme un inquiétant ailleurs du récit, la répétition - la variation - renforce au contraire la narration et

33- Cet espace suggéré, alentour de l'œuvre, est celui qu'Adorno évoque en parlant de la fin de la *Suite lyrique*: ils continuent de jouer, mais nous ne les entendons plus.

l'étoffe. Le doute s'y traduit par l'interruption (effet en revanche de moindre force sur la page imprimée) ou la déviation brusque vers un matériau entièrement nouveau qui déçoit une attente formelle: l'entrée du violon dans le *Concerto* K. 219 de Mozart, brisant le tempo brillant de l'exposition par un aparté songeur, semble questionner la nécessité même de la musique. Il faudrait analyser tous ces enclos rêveurs, ces parenthèses où le discours est pris de vertige, où la téléologie d'un développement est arrêtée; le récitatif cité dans la musique instrumentale a souvent cette fonction, de façon poignante juste avant la réexposition de la *17e Sonate* de Beethoven - faut-il poursuivre? D'autres passages dans Beethoven paraissaient à Adorno témoigner d'un immense espoir enchâssé dans le discours musical, faisant oublier soudain qu'il ne s'agissait que d'art - or, précisément, ces beautés intercalaires, Adorno l'oublie, sont une sorte d'épiphanie hors œuvre, hors forme: les marges s'illuminent d'un rayon que la structure ne capterait guère.[34]

La rupture, figure d'un doute, n'est pas exactement une simple discontinuité: pensons à Webern pour qui l'extrême concentration d'un discours porté vers l'incandescence présente, au contraire, la raréfaction comme affirmation pure. Même la césure dont Hölderlin parle à propos de la tragédie grecque [35] ou la rupture brechtienne sont au fond du côté de la cohérence, non du vertige, comme Adorno l'a noté: "Les interruptions ne sont pas extérieures au drame; englober ce qui paraît le fruit du hasard et sans rapport apparent avec l'action principale ne fait qu'approfondir cet antagonisme entre l'être et l'apparence qui est ce que déploie au fond la tragédie." [36] Le morcellement de la musique tremblée suggérerait au contraire un effacement plus radical où quelques fragments d'œuvre sont portés vers nous, encore mouillés de silence. Il n'y a là rien de comparable au minimalisme de Morton Feldman, créant des climats musicaux qui veulent scruter le Silence, fétiche corollaire au Son des scelsiens - la musique doit au contraire découvrir un discours enfoui comme le scanner dessine sur l'écran une épave. La peinture de Morandi offre là un beau modèle - chaque objet de ses natures mortes est sur le point de se dissoudre, de se fondre, par un flux de molécules estompant les contours, dans le camaïeu de la toile - c'est l'ultime

34- *Schöne Stellen, Musikalische Schriften* V, Suhrkamp, 1984, p.707.

35- Voir le commentaire de Giorgio Agamben, dans *Idée de la prose*, Bourgois, 1988, p. 25.

36-*Komposition für den Film*, Rogner-Bernhard, 1969, p.51.

moment où l'on saisit encore ces apparences décolorées avant qu'elles ne redeviennent poussière et lumière.

Un tel art, retenu, et qui ne connaîtrait, pour jouer avec le titre de Singier, d'emphase qu'éparse, peut être cerné dans une certaine mesure par les termes mis en œuvre dans la *Théorie esthétique*. La théologie marxiste fournit à Adorno, comme on sait, les arêtes de ce livre: l'art, en tant que produit d'un travail aliéné, y est frappé par la même malédiction que celui-ci: "(...) Il présente ce qui a priori relève de l'esprit comme étant indépendant des conditions de sa production matérielle et en occultant la faute originelle de la séparation du travail manuel et du travail de l'esprit."[37] D'où le recours au concept de *Schein* pour saisir dans l'œuvre d'art la malédiction initiale, ce mot signifiant à la fois "lueur, apparence" et "illusion". Il n'indique pas chez Adorno l'éclat de la vérité manifesté, mais l'aura trompeuse qui nous aveugle - sur l'unité fallacieuse de ses composantes, sur le travail antérieur dont elle ne présente que le résultat figé, et sur la réalité elle-même, qui contredit l'art par une sombre palinodie. Si l'œuvre tente de s'échapper de cette gangue, elle ne peut que singer l'esprit dans sa pureté et en produire un décalque: "Les œuvres d'art sont illusion (*Schein*) en tant qu'elles confèrent à ce qu'elles ne peuvent être elles-mêmes une sorte d'existence seconde et modifiée."[38] C'est pour cela d'ailleurs que l'œuvre n'est sauvée que par la critique, ne pouvant, comme le baron de Münchhausen, se sortir de son bourbier en tirant sur son propre catogan: "Le besoin qu'ont les œuvres d'être interprétées pour que soit établi leur contenu de vérité est comme le stigmate d'une imperfection constitutive."[39]

Or cela même qui permet à l'œuvre de participer de la vérité, à savoir sa structuration (*Gefüge*) rationnelle, renforce en même temps son caractère d'apparence trompeuse - ainsi, toute œuvre d'art "travaille contre elle-même".[40] Le sens, pour Adorno, est "inhérent à la négation du sens. Que celui-ci, à chacune de ses manifestations, soit accouplé à l'illusion confère à tout art sa tristesse; celle-ci nous fait d'autant plus mal que le sens est suggéré par une cohérence heureuse."[41] On voit comment on a pu déduire de ces postulats une "musique négative" dont l'œuvre de Lachenmann constitue l'unique exemple probant - mais aussi qu'ils autoriseraient des développements plus subtils et nouveaux; ni les déclarations liminaires en effet qui ten-

37- *AT*, p.337.

38- *AT*, p.167.

39- *AT*, p.194.

40- *AT*, p.162.

41- *AT*, p.161.

tent de raccrocher la musique contemporaine aux dernières spéculations parues de la pensée philosophique ou mathématique (combien de ravages a déjà produit la géométrie fractale!), ni surtout les slogans qui renseignent sur les opinions politiques du compositeur n'assurent - les uns du coté du sens, les autres par raccroc en dénonçant l'illusion - une quelconque validité esthétique. Le doute, ses modalités purement musicales, offre la figure efficace d'un questionnement plus profond et qui, pour contaminer ensuite les dimensions plus vastes, passe par une *Aufhebung*, une conservation par la négative, triste et ironique de la notion d'œuvre elle-même.

Cependant, un tel art fondamentalement sceptique encourt, et c'est le retour d'une malédiction déjà évoquée, le reproche d'un détachement épicurien - c'est Lucrèce, observant du rivage la tempête où se débattent les autres, *suave mari magno*... Il n'y aurait là qu'un projet d'élégance, passant à côté de la vérité musicale. Faut-il parler alors, par symétrie, d'une "musique littéraire", objet de l'analyse "littéraire" dont il a été question? Je ne pense pas ici aux atours des œuvres - à ces titres maniérés qui sont, selon la jolie formule de Philippe Dagen, un "certificat de profondeur", ni à l'idée de "prose musicale" (que l'on trouve chez Schönberg, Berg ou Reger) ou à la conception d'une musique narrative se déployant dans une durée épique: encore que le goût pour les œuvres longues se répande et que l'on peut penser, mais comme un avertissement, à cette réflexion d'Adorno que la durée, pour Mahler, était "l'image même du sens"[42]. Il s'agit d'un je ne sais quoi de plus secret qui tire la musique tremblée vers le littéraire: un peu comme le collage est un art à la fois littéraire et pictural, un peu impur, un peu androgyne. Adorno témoigne d'une réaction semblable, quand il reproche à Stravinsky, dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, d'avoir importé en musique le type de "l'homme de lettres"[43]. S'il fallait sonder ce reproche, on trouverait peut-être ceci que le compositeur de ce type de musiques est toujours *un peu en dehors* de son œuvre, qu'il l'écrit comme en se souvenant d'elle, et que ce léger décalage, perceptible, est transcodé comme un brouillage des séparations entre les genres et les arts. Ces œuvres sont écrites comme au passé composé, ce temps de la photographie qui vibre encore, un peu distant, mais subjectif - le compositeur regarde l'œuvre comme il regarderait un fragment de sa vie passée, mais en refusant le

42- *Mahler*, *op. cit.*, p.101.

43- *op. cit.*, p. 162. Le mot allemand est encore plus péjoratif - *Literat*, c'est presque plumitif.

passé simple, pathétique et rebattu. Son art en tout cas consonne avec le temps - les formules de Renaud Camus à propos du peintre Cy Twombly s'appliquent ici exactement: "Il s'agit d'un regard qui, cependant qu'il s'éloigne, ne peut pas s'arracher pourtant à tout ce qu'il quitte, et dont il veut emporter, au moins, quelques éclats, quelques syllabes ou quelques inflexions."[44] Cette distance, mais profondément atteinte par l'effacement, est pourtant ce qui faisait pour notre philosophe l'essence de l'art français, dont les plus nobles représentants étaient Proust et Debussy. "La musique française, lit-on dans *Philosophie de la nouvelle musique*, qui a renoncé à toute métaphysique, même celle du pessimisme, exprime de manière objective ce renoncement, et avec d'autant plus de force qu'elle s'en tient à un bonheur qui, simple "ici et maintenant" et absolue vanité, n'est déjà plus un bonheur"[45]. Et Adorno poursuit dans la *Théorie esthétique*: "Même les plus séduisantes et les plus sensuelles des œuvres françaises tiennent leur rang en cela qu'elles transforment involontairement ces éléments sensuels en porteurs d'un esprit nourri de l'expérience d'un deuil, d'une résignation à la mort de toute chose; jamais, ces productions ne savourent leur propre suavité, laquelle se trouve toujours retaillée par le sentiment de la forme"[46].

***

Cette réflexion permet de décrire pour terminer ce que l'on pourrait nommer une *loi du filtre*, ramassant d'une certaine façon les techniques déjà évoquées, de distance, de fragmentation. Une sorte de désinvolture esthétique fait passer par un tamis subtil (qui n'est pas le filtre des bouleziens, garde-fou contre les automatismes structuraux menacés d'académisme) tout ce qui voudrait atteindre trop vite la conscience. Pensons par comparaison à la beauté des hauteurs soudain reconnaissables à travers le crible du bruit chez Lachenmann, qui, touchés par le rayon du phare, "entrent dans la bande de clarté..." Le matériau trop clairement épelé, coagulé dans des gestes conventionnels et indiscrets, s'use instantanément et s'essouffle, alors que l'efficacité poétique du filtre tient à l'inquiétude que provoque un sentiment d'absence. Il faudrait en somme ne garder que la résonance du sens, et jamais son attaque. Dans l'ère sérielle, l'avènement

44- *Vigiles*, Ed. P.O.L., Paris, 1989, p.347.

45- *op. cit.*, p. 167.

46- *AT*, p.135.

du sens est comme la présentation de Waterloo dans *Les Misérables* - narration univoque, centrée, sans second plan; le désarroi de Fabrice sur ce même champ de bataille dans *Le Rouge et le Noir* est un peu celui du Sujet dans la mêlée chaotique des musiques des années 70; il resterait alors à lire comme un programme esthétique cette page des *Mémoires d'outre-tombe* où de sourds échos, des tremblements lointains, des roulements et des coups étouffés parviennent à Chateaubriand quand il sort de Gand et que "le vent du sud" lui apporte par-delà des centaines de lieues ces bruits qui nourrissent une méditation inquiète. Un des développements les plus intéressants de la musique électro-acoustique nous propose une telle réflexion sur le cache: je pense à la réalisation d'une sorte de "cinéma sans image" dans la *Tentation de Saint Antoine* de Michel Chion, mélodrame qui sertit le texte de Flaubert de bruits mi-narratifs, mi-abstraits, chavirant l'habituelle stéréophonie de la vision et de l'ouïe.

Une telle réfexion est nécessaire face à une rhétorique arrogante qui, sous couvert d'expression, singe l'art. Le goût pour l'opéra, dernier repaire avoué du premier degré, en est un symptôme révélateur; on se plaît à défendre ce dernier bastion des assauts de l'Histoire. Et il faut dire que le travail vocal place ce genre sous de mauvais auspices: la voix comme métonymie du corps, inconsciemment sacralisé, représente souvent le butoir de toute réflexion claire ou du simple bon goût. La vulgate de la musique contemporaine[47] capte ainsi, pour justifier bien souvent le pire, un prestige jamais démenti: le corps, objet opaque, symbolisait dans les années 60 la résistance à tout idéalisme et sa déconstruction, de la psychanalyse au "plaisir du texte"; le corps des années 80, décrit par Lipovetzky, devient un dieu dont le culte fait imploser l'idée de toute hiérarchie des plaisirs, d'un étagement des beautés. Revient alors la hantise périodique d'un ressourcement de l'art par le primitivisme, qu'en peinture nous trouvons, dans le sillage de Dubuffet ou Chaissac, dans les récentes écoles allemande (*Neue Wilde*), française ("Nouvelle figuration") ou américaine (graffitistes). La subversion culturelle que doit produire "l'art brut" de Dubuffet, en changeant les "grilles de perception" [48], s'il part d'une protestation légitime contre la rhétorique figée d'un art institutionnalisé, se tourne vers des productions marginales - graffitis de vespasiennes ou gribouillages de psychotiques - où va se nicher la pureté! Les graffitis et les petits bonshommes qui ont envahi la peinture ces dix dernières années ont vite défini un nouveau maniérisme - que Keith Haring ne soit ainsi qu'un petit décorateur imitant Aléchinsky frappe d'emblée: et quelques rares œuvres seulement de Basquiat (avant tout celles de 1981) conservent, essentiellement par la médiation de Twombly, ce tremblement du graffiti où se lit l'urgence de la trace furtive initiale, menacée. Mais ensuite, et presque partout ailleurs, ce haïkai subversif n'est plus qu'un ornement plaisant.

D'ailleurs la hâte de cette production a son pendant dans le domaine musical où l'on table sur les vertus d'une nouvelle écriture automatique: la production inlassable, butée de Rihm, von Bose, von Schweinitz, Killmayer, d'une légion d'épigones, n'espère-t-elle pas saisir au vol l'innocence retrouvée? On veut ainsi tailler grossièrement des blocs d'expression pure, se raccrochant, comme s'il ne suffisait pas, aux textes les plus illustres de la poésie et de la littérature; les compositeurs, sauf en de rares exceptions, ont toujours pris dans les arts voisins ce qui promettait une reconnaissance culturelle immédiate, s'identifiant sans vergogne aux malheurs d'Œdipe ou aux délires de Rimbaud; il y a là quelque indécence. Ce goût pour une "littérature qui se voit de loin" comme disait Barthes, pour les mythes aussi bien, valeur sûre, ne produit fatalement qu'une sorte de tautologie malhabile et naïve, où le texte est rabattu à son sens le plus immédiat, ou, au contraire (c'est à peu près le cas de toutes les musiques s'inspirant de Hölderlin ou Celan) contredit cruellement par la simplicité de la rhétorique musicale.

La même surdétermination condamne d'ailleurs ce que les Allemands nomment *Literaturoper* - on choisit un roman ou une pièce qui a fait ses preuves, on choisit un dramaturge qui taille dans le texte et l'arrange, et la musique redouble et commente - il n'y a guère que *Lulu*, et peut-être les *Soldats*, qui évitent ce piège du pléonasme expressif. C'est plutôt ce type d'opéra que vise, inconsciemment, la parole de la "mort" de l'opéra - et c'est contre lui que se définissait tout projet moderne. "Une musique qui plonge a priori une intrigue dans une atmosphère qui la transcende, c'est exactement l'aura", disait Adorno, et il s'agissait justement, avec le théâtre musical en particulier, de contester l'aura - d'autant qu'il captait les reflets du prestige avarié que draine, de par sa dépendance

47- "La voix est une émanation spontanée de l'individu, qui obéit aux pulsions les plus instinctuelles (...), la racine de l'acte vocal puise dans les profondeurs de l'être humain." (M. Gagnard, *La voix dans la musique contemporaine*, Van de Velde, 1987, p.105), ou encore: "L'être-voix, tel que nous l'appellerons, parce que de nature essentiellement ontologique, se présente dans une œuvre musicale comme une avancée vers l'unique". (Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, Michel de Maule, 1987, p.14).

48- Dubuffet, *Bâtons rompus*, Minuit, 1986, p.81.

institutionnelle, le genre [49]. Les *Soldats* proposent un premier modèle de déconstruction par complexité - scènes simultanées et emploi d'autres "media". Ceci a été imité abondamment, le plus souvent d'ailleurs comme effet de mise en scène davantage que musical - on peut citer encore, à la même époque, les diapositives de *Intolleranza 1960* de Nono ou les vidéos de Nam June Paik pour *Originale* de Stockhausen, l'un et l'autre hantés, malgré eux en somme, par les relents du rêve wagnérien d'une œuvre encore plus totale... Le théâtre musical, au lieu de cette sorte de multiplication, a choisi la soustraction - montrer les dessous du genre, la fosse et les coulisses plutôt qu'une belle image, la production plutôt que le produit derrière lequel elle disparaît. Dans ses deux variantes, musique théâtralisée (Kagel) et théâtre musicalisé (très prisé en France), ce genre reste un peu trop marqué, je crois, par la conjonction heureuse d'impératifs économiques - il n'y a de fosse que dans les grandes maisons, mettons le clavecin sur scène - et d'un discours esthétique vaguement marxiste, conjonction à présent achevée. Quand on a réclamé, au début des années 80, le retour au Sens - retour aux formes du passé, à une musique consonante - tous les marchands d'orviétan se sont penchés sur le cadavre encore chaud de l'opéra - il y a là une triste série qui mène du *Lear* d'Aribert Reimann à *Œdipe* de Rihm, composant une manière de nouveau vérisme, atonal par hasard. Du nouveau vin dans les vieilles outres - mais l'opéra est un genre particulièrement pervers, entraînant plus facilement vers la pente du non-sens esthétique - que l'on songe à *Von heute auf morgen*, comédie bourgeoise dodécaphonique qui marque l'un des égarements de Schönberg. Ligeti lui-même a avoué s'être laissé prendre au piège dans le *Grand Macabre*, où Verdi apparaît comme dans un palimpseste - la mort de l'opéra n'était que mise en scène, non mise en musique.

Rares sont les travaux qui témoignent d'une volonté de tailler dans le trop-plein de l'opéra, de dissoudre une rhétorique fatale, d'injecter de l'absence par des techniques de dissociation. Bob Wilson y excelle comme on sait; comme déjà Schönberg dans l'étrange *Glückliche Hand*, où l'action mimée et le texte chanté ne sont pas toujours l'illustration l'un de l'autre, Wilson choisit par exemple une dissociation entre le geste (sur scène) et le chant (diffusé derrière le spec-

49- Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Rowohlt, 1968, p.87.

tateur). *Moïse et Aaron* pourrait de même servir de point de départ à la réflexion sur un genre mixte entre opéra et oratorio - dont le récent *Roméo et Juliette* de Cadiot et Dusapin montre les possibilités.

Ce même travail sur l'effleurement et le filtrage devrait se faire avec les voix mêmes: citons l'exemple de *Lohengrin* de Sciarrino, mélodrame pour une voix de femme seule évitant le bel canto autant que les lieux communs de ce qu'on peut nommer le "style-Sequenza" - et celui des récitatifs acidulés de voix encore vertes, tendues, dans le *Cyclope* de Betsy Jolas, chanté par des comédiens. Tout doit concourir à combattre l'expression immédiate: de grands exemples du reste y inviteraient, *Pélléas* et sa cantilène à la fois roide et flexible, qui s'interdit tout envol facile, son orchestration si souvent *a contrario*, noircissant les duos d'amour; *Wozzeck* de même, où la cruauté, la douleur sont engoncées dans le corset de fer de scènes brèves, vertigineuses, musicalement sur-structurées - l'art authentique, écrit Adorno, "sait pleurer sans larmes"[50].

Où trouverait-on, dans l'opéra contemporain une reflexion sur la retenue, l'éloignement, comme en propose le cinéma (quand il n'est pas, selon l'expression de Nono, "la version industrialisée de l'opéra traditionnel"[51]) - les voix blanches des films de Bresson, murmurant des répliques que l'acteur semble découvrir, les voix off chez Duras, commentant dans *India Song* les évolutions de personnages traversant la réception bouche close, les répliques de l'*Othon* de Corneille presques mangées par le bruit des voitures au Palatin, dans la version de Straub - ou encore les plus belles séquences d'Antonioni, comme l'idylle muette dans *La Notte*, entre Lidia et l'inconnu, dont on ne perçoit, à travers les vitres de la voiture ruisselantes de pluie, qu'une conversation souriante et muette!

***

Le gros de la production de l'opéra contemporain fournit ainsi l'exemple le plus criant d'une esthétique de la surenchère. Le compositeur, fragilisé, socialement un peu en marge, toujours un peu provincial, esthétiquement désemparé, s'avance avec fracas pour se rassurer soi-même, ainsi que font les tribus guerrières. Le catalogue des œuvres originales, presques toutes liées à une esthétique du filtre, est

50- *AT*, p.179.

51- *Contrechamps* N°4, p.59.

assez vite dressé - et d'ailleurs on peut s'en réjouir presque, face à l'inflation des simulacres d'art. Ce qui précède découlerait ainsi d'une sorte de lassitude militante - un peu comme la curieuse *Esthétique d'une nouvelle musique* de Busoni au début de ce siècle, Busoni qui pourtant n'a jamais écrit ces œuvres fraîches et radicales qu'il décrit comme en pointillé. L'institution, le discours commun soutiennent toujours ce qui paraît promettre à l'auditeur un peu de sens à emporter chez soi, en échange d'un ticket; l'art véritable, qui ne se fait plus sans doute dans l'ombre, court-circuite de nos jours cet échange de façon plus subtile et plus retorse. Face à l'anémie du Sens, la force du compositeur, il faut s'en convaincre, est dans une façon de retrait, dans une poétique de la distance. Entre deux mots, disait Valéry, il faut choisir le moindre.

TEMPS, TEXTURE ET TIMBRE CHEZ CONLON NANCARROW

Eric DE VISSCHER

"My interest has always been in tempo"

Toute la portée de l'œuvre de Nancarrow pourrait en fait se résumer dans cette phrase. Car le tempo n'est pas seulement l'élément premier des dimensions temporelles de la musique; il est aussi, chez Nancarrow, premier par rapport aux autres paramètres sonores. Ainsi hauteurs et durées seraient totalement soumises aux relations temporelles, de même que la texture aurait pour seule fonction la mise en évidence de la structure temporelle. Quant à la dimension timbrale, elle est, en apparence, totalement absente car la quasi-totalité des œuvres de Nancarrow a été écrite pour un seul instrument (le Player-Piano) qui, précisément, ne brille pas par sa richesse timbrale.

Telle est, du moins, la thèse "officielle" sur Nancarrow, celle que l'on retrouve dans les quelques - trop rares - textes qui lui sont consacrés et qu'on rencontre lorsque Nancarrow s'exprime lui-même sur sa musique. Cette conception est foncièrement réductrice: sans doute provient-elle, d'une part, de la discrétion de la personnalité de Nancarrow et, d'autre part, d'une certaine méconnaissance des œuvres elles-mêmes. A ce sujet, l'on peut

espérer que le travail de Nancarrow occupera progressivement la place qui lui revient, essentiellement par une meilleure diffusion de ses œuvres, comme cela s'est fait en Hollande et en Allemagne Fédérale.

Une connaissance plus approfondie de la musique de Nancarrow devrait faire apparaître une approche plus globale de son travail où les autres paramètres sonores ne soient pas considérés comme aussi négligeables qu'on ne l'admettait auparavant. Certes, il ne s'agit pas de nier l'importance - ni même la primauté - de la dimension temporelle, mais il est important de réévaluer et d'écouter en profondeur les autres aspects, et notamment la texture et le timbre. C'est ce à quoi je m'attèlerai dans le présent article, en proposant d'abord un rappel de la conception du temps chez Nancarrow.

Temps et Tempo

Dans une des premières analyses sérieuses de la musique de Nancarrow, James Tenney distingue six procédés temporels à l'œuvre chez ce compositeur (1). Ce sont:

1- Les rapides changements de mètre
2- La présence simultanée de mètres différents
3- Les changements de tempo
4- La présence simultanée de tempi différents
5- La sérialisation des durées ou des mètres
6- L'effet de rubato, où des rythmes distincts - successifs et/ou simultanés - se fondent en un seul afin de former une continuité stable.

En fait, ces procédés ne sont pas toujours apparus en même temps, et l'on peut sentir une évolution très nette dans la pensée de Nancarrow. Cette évolution est marquée par le passage progressif du mètre au tempo comme élément fondateur de l'œuvre musicale. L'on pourrait situer ce passage à un moment très précis, dicté par des considérations techniques: l'on sait qu'après l'Etude 22, Nancarrow a eu accès à une nouvelle machine à percer les rouleaux du Player-Piano. Alors que l'ancienne poinçonneuse ne permettait de percer des trous qu'à des intervalles réguliers - déterminés par des crans d'avancement du rouleau-, la nouvelle machine lui a permis de placer ses trous - et donc ses sons - n'importe où sur le rouleau, et donc n'importe quand dans le temps. Cette métaphore spatiale, ou plutôt cette transposition de l'espace au temps, on la retrouve également dans la

1- J. Tenney, *Conlon Nancarrow 's STUDIES for Player Piano*, in *Soundings*, N° 4, Berkeley, 1977.

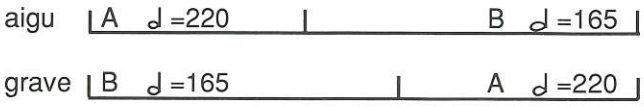
notation. A partir de cette époque, Nancarrow s'est mis à utiliser une notation proportionnelle, similaire à celle que Cage a fréquemment proposée, où la distance spatiale des notes sur la partition correspond à leur écart temporel.

Mais l'on ne saurait trop facilement ramener ce passage du mètre au tempo à ces seules considérations techniques, tant il est vrai que Nancarrow a toujours cherché à dépasser les énormes limitations techniques qui pèsent sur ses instruments: idées et outils compositionnels se sont toujours mutuellement renforcés, et il est difficile d'établir lequel a précédé l'autre.

En fait, l'idée de changement proportionnel qui instaure la primauté du tempo apparaît avant l'Etude 22 et la nouvelle machine n'a fait que répondre à un besoin de plus en plus urgent. D'autre part, la notation spatiale fut utilisée déjà dans l'Etude 8 et n'apparaît pas systématiquement dans les Etudes ultérieures. Dans certaines Etudes, Nancarrow fait même appel aux deux types de notation (métrique et spatiale) en succession ou superposition.

La première pièce où les variations de tempo apparaissent à l'avant-plan est précisément cette Etude 8, la première à utiliser la notation spatiale. Du fait de cette notation, il n'y a pas de changements de tempo indiqués, mais simplement des écarts de temps différents dans chacune des voix du canon. Les durées n'évoluent pas graduellement, mais par étapes: une voix apparaît et maintient son tempo puis s'arrête, réapparaît à un autre tempo, etc... Cette première étude du tempo conserve donc un certain statisme, car il n'y a ni évolution, ni véritable opposition entre les tempi ou entre tempo et mesure.

Cette dernière opposition apparaît bien dans un groupe central d'Etudes (les numéros 14 à 19), qui au départ devaient former un groupe autonome intitulé "Seven Canonic Studies". Ces pièces sont toutes notées traditionnellement, comprenant donc des successions de mesures différentes, mais chaque voix - ou chaque matériau thématique - possède un tempo distinct. Il s'agit de canons stricts, dont la forme est déterminée par le rapport entre les tempi. Ces formes sont, de ce fait, d'une clarté et d'une simplicité parfaitement audibles. Dans l'Etude 15, par



exemple, deux voix possédant chacune leur matériau et leur tempo se croisent en changeant de registre tout en maintenant leur tempo:
L'on voit donc qu'il y a un moment intermédiaire où le même tempo se retrouve dans les deux registres mais là le mètre est différent. Il y a donc une séparation ou opposition structurale entre mètre et tempo.
L'apport des changements de tempo crée en fait un conflit entre deux conceptions du temps musical. D'une part, l'on a un temps "additif", décrit par le mètre, où toutes les relations rythmiques peuvent se rapporter à une seule unité, dont elles ne sont que des multiples; d'autre part, il y a un temps "élastique" dont la base, elle-même mouvante, évolue soit par paliers, soit graduellement. D'une certaine manière, on rejoint là une opposition classique en esthétique musicale à propos du temps: soit l'on considère celui-ci comme un contenant préétabli, dans lequel les sons viennent se déposer, soit l'on dit que le temps musical est véritablement créé par les sons eux-mêmes qui possèdent donc leur propre temps.
Chez Nancarrow, l'on assiste à ce passage d'un temps statique, où les sons viennent se déposer et ne servent - à la limite - qu'à illustrer ces "emboîtements" de rythmes et de mètres, vers un temps dynamique, plus proche du temps réel, où les sons conservent leur propre durée d'évolution. Certes, Nancarrow n'est pas Cage: il continue à déterminer un certaine structure temporelle préétablie - ne permettant donc pas, en termes cagiens, de laisser les sons être totalement "eux-mêmes". Mais la base temporelle évolue, ralentit, accélère, ce qui a pour effet de rendre les rapports entre durées plus complexes et non ramenables à l'unité, comme dans un système additif.
On peut donc dire que c'est autour de l'Etude 20 que cette opposition entre mètre et tempo - et donc, entre ces deux conceptions du temps - se dirige vers la primauté du tempo. Dans le "Canon - X" (Etude 21), où une voix débute lentement, accélère tandis que l'autre démarre à toute vitesse et ralentit pour se retrouver à la situation inverse à la fin de l'œuvre, il s'agit bien d'une pièce fondée sur le tempo: le couple ritardando-accellerando démontre la fluidité de celui-ci. Mais à cause des limitations techniques, cette évolution se fait par sauts ou paliers successifs. Pour compenser le manque de continuité créé pas ces limitations, Nancarrow fait en sorte que la vitesse de changement du tempo soit fonction du tempo lui-même: au plus rapide

du tempo, au plus rapprochés seront les changements. Si le tempo est lent, les changements seront peu perceptibles. Par contre, au moment où le tempo est au plus rapide, l'on passe en un clin d'œil de 55 à 74, puis 111 notes par seconde !
A partir de l'Etude 22, l'on assiste donc à des changements graduels de tempo: ainsi, cette Etude est intitulée "Canon 1%-1,1/2%-2%-2,1/4%", indiquant les variations continues de tempo auquelles sont soumises les trois voix.
Dès ce moment, l'évolution se porte sur une complexité croissante des rapports entre les différents tempi simultanés, soit en utilisant des rapports rationnels (ex: le rapport 17/18/19/20/ dans l'Etude 36), soit des rapports irrationnels (dès l'Etude 33, intitulée "Canon $\sqrt{2}/2$"). La complexité croît encore par l'utilisation de deux pianos (Etudes 40, 41,44 et 48), mais du fait des variations de défilement qui peuvent se produire entre les deux instruments, les relations entre eux ne seront toujours qu'approximatives. Aussi, dans l'Etude 44, ces rapports sont laissés totalement au hasard et l'œuvre s'intitule "Aleatory Round". Mais Nancarrow semble dire que cette forme d'indéterminisme lui est dictée par ses instruments et que, dans le fond, elle ne l'intéresse pas.
Sans doute Nancarrow a-t-il raison lorsqu'il affirme: "My interest has always been in tempo". Même dans ses premières œuvres, le tempo était essentiel, mais Nancarrow pouvait encore exprimer et noter les changements de tempo par des changements de mètres: il utilise ainsi des successions rapides de mètres et des séries de durées telles qu'elles apparaissent dans les Etudes 4, 5, 7, 11, 16... A mesure que les relations rythmiques devinrent plus élaborées, et ne pouvaient plus se ramener à l'unité, donc cessèrent d'être additives, les relations métriques ne suffisaient plus à rendre compte de cette complexité.
Pour expliquer cette évolution, Nancarrow parle de "dissonance temporelle": par analogie avec le registre des hauteurs, ce concept montre, par exemple, qu'une relation de 6 sur 5 est plus dissonante que 3 sur 2, elle même plus dissonante que 2 sur 1. Mais comme le souligne Roger Reynolds (2), il existe un point de complexité où cette simultanéité de tempi différents n'est plus perçue comme une dissonance - au sens classique de conflit ou de tension -, mais bien comme la coexistence de lignes indépendantes ou, dans d'autres cas, comme leur fusion en un tout indifférencié. Par le biais des tempi simultanés, on

2- R. Reynolds, *Inexorable Continuities...*, in *Soundings*, op. cit.

rentre donc dans le domaine de la perception des textures dont il sera question plus loin.
Revenons-en à l'opposition entre deux types de temps: temps comme contenant et, si j'ose dire, temps comme contenu de l'œuvre musicale.
Carl Dahlhaus écrit, au sujet de cette opposition, que celle-ci est reflétée - ou résolue - dans la tension composition-interprétation: l'œuvre écrite "contient du temps", alors que les interprétations individuelles en tant que "réalisation de l'œuvre" sont "contenues dans le temps"(3). Ceci rejoint, en fait, l'opposition entre durée et tempo, soutenue par François Nicolas dans "Visages du Temps"(4): la durée est une "marque d'écriture" tandis que le tempo est "une notation de paramétrage", qui "renvoie à l'interprète".
A l'encontre de ces deux thèses, Nancarrow cherche progressivement à poser le principe d'une fusion de la durée et du tempo, en faisant de ce dernier non une variable d'interprétation, mais bien un élément structurel de la Forme. Cela tient bien sûr au rapport très particulier qui existe entre composition et interprétation: à vrai dire, qu'est-ce que l'interprétation d'une œuvre pour Player Piano? S'agit-il de la même chose que la diffusion d'une œuvre pour bande magnétique? Je laisserai cette question ouverte en indiquant simplement que la relation durée-tempo se trouve foncièrement modifiée par le rapport qui existe entre composition et interprétation.
De même, le couple écriture-réalisation sonore pousse également à une fusion de la durée et du tempo. Car chez Nancarrow, l'écriture vient toujours après coup, elle n'est qu'une trace, lisible donc transmissible, du rouleau poinçonné. Or le poinçonnage du rouleau est une écriture purement spatiale, où le temps comme déroulement opère une fusion entre durée et tempo. Ce temps "déroulé" n'est cependant pas uniforme, mais s'étale sur un espace multidimensionnel, où plusieurs durées/tempi - plusieurs vitesses - coexistent et se confrontent. Ainsi, loin d'appauvrir le temps musical en le rendant "spatial" ou "dissout dans le temps physique", Nancarrow vise au contraire à dynamiser le temps, à le rendre essentiellement mobile et changeant, permettant à l'auditeur de s'ouvrir à différents niveaux de perception temporelle.

Les Textures

Une musique qui s'intéresse au rythme et au temps est presque inévitablement - mais à de nombreuses exceptions près - polyphonique (au sens large du terme), donc liée à la texture.

3- C. Dahlhaus, *Esthetics of Music*, Cambridge University Press, 1982, p.75.
4- F. NICOLAS, *Visages du Temps: Rythme, Timbre et Forme*, in *Entretemps* n°1, Paris, Avril 1986.

Aux dires de Nancarrow, la texture ne servirait qu'à mettre en évidence les structures de temps. De même, pour l'utilisation quasi-généralisée du canon: en utilisant la même ligne mélodique dans toutes les voix, dit-il, l'on peut mieux percevoir les relations temporelles. Puis, ajouta-t-il, de cette manière "je ne dois écrire qu'une seule mélodie... c'est plus facile pour moi!" (5)
Mais le canon, en tant que source de polyphonie, est bien plus qu'un simple "indicateur de vitesse", qui - tel un chronomètre dans une course contre la montre - nous montrerait où en est chaque voix dans le déroulement de l'œuvre. Il me paraît important de constater que le canon, et surtout la constance avec laquelle Nancarrow en fait usage, représente un caractère tout-à-fait particulier de cette musique, au-delà du seul moyen technique.
Le canon renvoie d'abord à des formes dites plus "primitives" de la musique, et notamment notre musique médiévale et renaissante. Par là, Nancarrow se rapproche d'autres musiciens expérimentaux comme Satie et Varèse, ou même Cage et Lou Harrison, pour n'en citer que quelques uns. Cette "tradition expérimentale" se distingue de la filière "moderniste" (celle, en gros, de Schoenberg) par le fait de négliger toute la période classique-romantique de la musique occidentale, afin de chercher des modèles antérieurs à celle-ci, non liés à la structure tonale et harmonique. Les modernes, par contre, ont longtemps cherché à se situer dans la continuité de cette tradition occidentale.
Le canon témoigne également, chez Nancarrow , de cette volonté quasiment "constructiviste" d'élaborer des schèmes complexes à partir de l'imbrication d'éléments simples. Il s'agit à la fois de construire des structures où les éléments individuels sont, jusqu'à un certain degré, reconnaissables et en même temps s'agglomèrent en un ensemble des sons mobiles, indéterminés et ouverts.
Le canon, tel que l'utilise Nancarrow - et c'est là que se situe sa radicale nouveauté - n'est pas une structure fermée, où l'on ne fait que tourner en "rond" ("ronde" étant synonyme de canon), mais au contraire éclate, s'ouvre sur le hasard et le possible. Loin d'enfermer les sons dans un carcan formel, le canon se comporte malgré sa structure rigide comme un phénomène totalement mobile, comprenant des micro-évolutions, des mouvements en sens divers, des amalgames de sons non-déterminés. Le canon chez Nancarrow , qui prend quelquefois la forme d'une "structure infernale", devient donc la source d'une variété

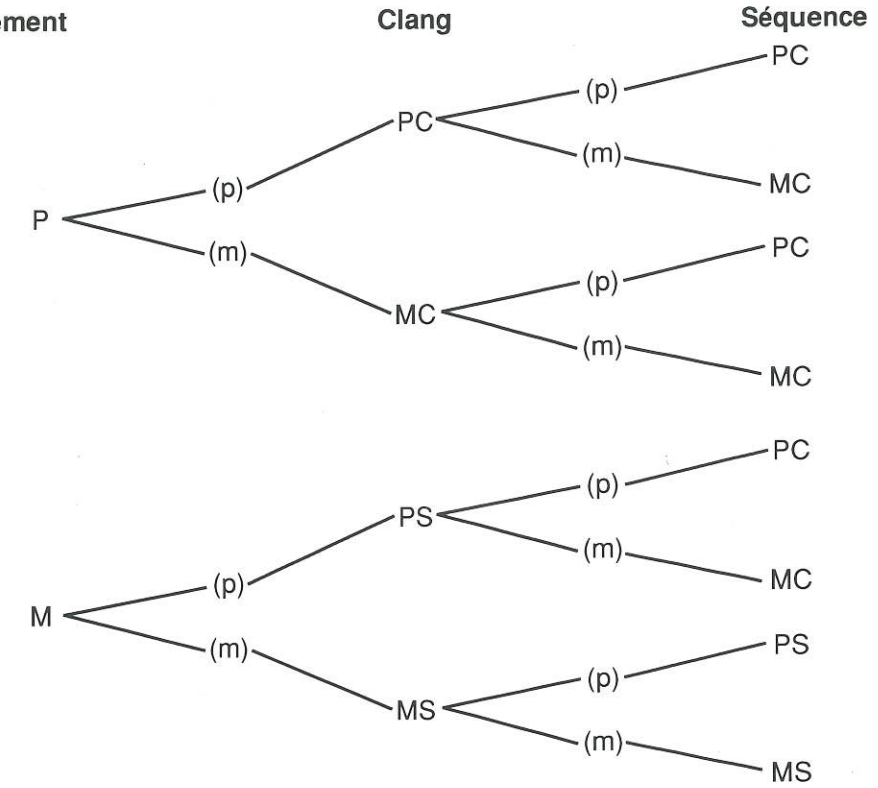
5- Interview de Nancarrow par Charles Amirkhaian, in *Soundings*, op. cit.

de textures différentes, qui dépassent de loin la polyphonie simple, telle qu'on la retrouvait dans les canons médiévaux.
Cette notion de "polyphonie simple" fait référence à la catégorisation des textures que présente Tenney dans son ouvrage - célèbre et inconnu, car écrit en 1961, il a circulé "sous le manteau" aux Etats-Unis pendant de nombreuses années avant d'être publié il y a quelques années à peine - "Meta-hodos"(6).
Au couple monophonie-polyphonie, Tenney ajoute deux adjectifs - simpe et complexe -, ce qui permet de définir quatre textures différentes. L'on a donc:

1- monophonie simple - une seule ligne constituée d'une succession de notes individuelles (avec, éventuellement, un accompagnement clairement distinct de la ligne mélodique);
2- polyphonie simple - plusieurs lignes simultanées chacunes contituées d'éléments simples;
3- monophonie complexe - une succession d'éléments complexes dont les constituants fusionnent perceptuellement en un seul bloc ou aggrégat sonore;
4- polyphonie complexe - une superposition d'éléments eux mêmes complexes, c'est à dire constitués de plusieurs couches sonores.

La distinction monophonie-polyphonie se base donc sur l'opposition successif-simultané, tandis que le couple simple-complexe est fondé sur la faculté de percevoir un élément comme étant irréductiblement unique ou composé d'éléments divers. Si l'on multiplie les niveaux de perception, de nombreuses combinaisons apparaissent, comme en témoigne le schéma page suivante (7):
L'exploration de ces différentes textures constitue certainement une des grandes caractéristiques de l'œuvre de Nancarrow. Si les textures simples sont moins fréquentes, l'on peut néanmoins en retrouver sous différentes formes. Il y a peu de passages de monophonie simple - si ce n'est, bien entendu, au début des pièces -, par contre, l'Etude 8 peut aisément être perçue comme un exemple de polyphonie simple: même si les lignes individuelles défilent à des tempi différents, elles restent clairement distinguables et ne sont jamais constituées que de notes individuelles.
Mais c'est bien dans l'utilisation des textures complexes que Nancarrow est passé maître, et ce, en faisant appel à tous les moyens techniques que lui offre le Player Piano. Dès les premières Etudes, Nancarrow s'est mis à utiliser des aggrégats sonores qui se présentent soit verticalement - superpositions d'accords, clusters,... - soit horizontalement, sous forme de glissandi ou d'arpèges extrêmement rapides, de répétitions ou trilles tout aussi rapprochées, etc... Ces figures forment des blocs compacts perçus comme un tout, mais qui laissent en même temps apparaître leur origine et leur constitution multiples.
Lorsque ces éléments se combinent en lignes "mélodiques", l'on a donc une texture complexe, mono- ou polyphonique. Le traitement de ces lignes permet précisément le passage de la

6- J. Tenney, *META-HODOS and META meta-hodos*, (nouvelle édition), Oakland, Frog Peak Music, 1986.
7- D'après J. Tenney, op. cit., p 104.



Note: **Elément**, **Clang** et **Séquence** désignent trois niveaux hiérarchiques de perception musicale, l'Elément étant le niveau le plus bas, apparaissant comme un tout indissociable. Plusieurs éléments se combinent pour former un Clang, divers Clangs s'associant pour former une Séquence.
M = monophonique ; P = polyphonique ; S = simple ; C = complexe.
(m) = perçu par succession ; (p) = perçu par superposition

monophonie à la polyphonie, ou vice-versa, en séparant ou au contraire en fusionnant plusieurs lignes. Ces relations entre voix différentes peuvent aussi créer une "voix supplémentaire" ou voix résultante qui naît de la confusion perceptuelle et du mélange des harmoniques des voix individuelles. Cette texture rappelle certains procédés utilisés par Steve Reich et d'autres minimalistes, pour qui des mélodies non-prévues peuvent y apparaître à partir de la répétition et de l'imbrication des voix composées.

Ainsi, l'Etude 5 fournit, à la fin de l'œuvre, un bon exemple de monophonie complexe: en effet, pas moins de treize couches sonores se fondent en un seul tout, proche du bruit blanc, dont on ne peut percevoir les lignes individuelles. L'étonnante Etude 26 - "Canon 1/1" témoigne de ce véritable intérêt pour l'étude des textures; il s'agit en fait, d'une des seules Etudes où le matériau rythmique est volontairement réduit au minimum, afin de laisser apparaître la perception des textures à l'avant-plan. Dans ce canon à 7 voix, toutes les voix se meuvent en parfaite synchronicité de façon à constituer des blocs d'accords qui avancent lentement (♩ = 50), à la manière de ce qu'on pourrait appeler un "choral minimaliste". Les voix y entrent graduellement, de sorte que les accords sont d'abord perçus comme de la polyphonie simple - où l'on distingue les différentes voix -, puis à mesure que de nouvelles voix s'y ajoutent, l'on passe à des blocs sonores qui relèvent plus de la monophonie complexe. Chaque voix disparaissant dans le même ordre qu'elle est apparue, on retourne dès lors à une polyphonie simple.

Les exemples de polyphonie complexe apparaissent dans la plupart des Etudes, à des degrés divers cependant. Lorsqu'on regarde de près l'évolution des Etudes, on constate une alternance de périodes de relative simplicité et de périodes (ou de groupes d'Etudes) plus complexes. Parmi ces dernières, l'on rangera les Etudes 1 à 5, 10 à 12, 20 à 27, 33 à 41 et 48, alors que dans les autres Etudes les voix individuelles sont plus aisément distinguables ou sont constituées d'éléments eux-mêmes simples. Ce mouvement de balancier illustre bien le dialogue permanent entre simplicité et complexité, clarté et indétermination, que l'on retrouve partout chez Nancarrow.

Là encore, la complexité texturale est en partie liée aux possibilités techniques: l'utilisation de la nouvelle poinçonneuse a permis de réaliser des aggrégats horizontaux (arpèges, glissandi) dont le premier traitement systématique apparaît dans l'Etude 25. De même, l'emploi de deux Player Piano dans les Etudes 40 et 41, puis plus tard dans l'Etude 44, avait pour but une véritable complexification de la texture. La forme-même de ces œuvres montre bien qu'il s'agit principalement de percevoir les changements de texture, au-delà des interactions rythmiques. Ainsi, dans l'Etude 40, composée de deux parties, la première partie n'est jouée que par un seul Player Piano, tandis que dans la seconde, l'on réentend la même partition jouée sur les deux instruments, mais où le second Player Piano tourne légèrement plus vite que le premier. Dans l'Etude 41, l'on retrouve une structure ternaire ABC, dont C est la superposition de A et de B - A et B étant joués chacun par un seul instrument.

L'on voit donc que l'exploration de ces textures complexes constitue un des aspects les plus remarquables de la musique de Nancarrow qui n'a, en fait, de pareil que chez un Charles Ives. Le lien entre ces deux compositeurs est flou: Nancarrow affirme ne pas avoir été influencé par Ives, dont il ne connaissait que peu la musique, situant ses modèles d'abord chez Stravinsky et Bartók, dans les musiques non-occidentales ensuite.

Mais cela ne doit pas nous empêcher de penser qu'il existe un très forte communauté d'esprit entre Nancarrow et Ives, de par leur intérêt pour la complexité, leurs recherches sur la superposition des voix et des rythmes, sans compter bien sûr leur caractère d'expérimentateurs individuels et solitaires. Il s'agit donc d'une similarité de caractères et de techniques utilisées qui prit forme dans des résultats stylistiquement forts différents. Ainsi, comme exemples de polyphonie complexe - et donc aussi de polyrythmie - il faudrait étudier des œuvres de Ives telles que les deuxième et quatrième mouvements de la Quatrième Symphonie, les œuvres de chambre "Tone Roads 1 & 3", les "Scherzo" et bien d'autres.

Le Timbre

De la texture au timbre, il n'y a, en fait, qu'un pas. Car si le timbre est "un ensemble de variables cachées" (H. Dufourt) ou "un ensemble en fusion pour la perception" (F. Nicolas), alors les polyphonies complexes de Nancarrow comprenant des aggrégats sonores relèvent autant de la structure que du timbre. La différence entre ces deux aspects tient au point de vue adopté par l'analyste: si l'on considère l'aggrégat sous son aspect fusionnel, indif-

férencié, l'on parlera de timbre; si, au contraire, l'on cherche à distinguer les différents éléments constitutifs de cet aggrégat, l'on découvrira une structure texturale.
A coté de cette définition générale - et moderne - du timbre comme fusion ou synthèse d'éléments sonores, il subsiste toujours une autre dimension du timbre, traditionnelle celle-ci: il s'agit du timbre instrumental, ou si l'on veut, de la "couleur sonore". Cette dimension n'est pas absente non plus chez Nancarrow, même si, à première vue, cela peut paraître paradoxal.
La question de savoir si Nancarrow s'est tourné vers le Player Piano par dépit (l'incapacité des interprètes de jouer sa musique) ou par intérêt (l'aspect objectif de l'instrument et ses possibilités techniques) est sans doute vaine. Le fait est que l'instrument a profondément influencé sa manière de composer, mais il est tout aussi vrai que Nancarrow a toujours cherché à dépasser les limites techniques, ce qui contribua à faire du Player Piano un instrument à part entière, capable de rivaliser avec d'autres instruments mécaniques ou même électroniques.
Par ces expérimentations aux limites des possibilités de l'instrument, Nancarrow dépasse de loin tous les autres compositeurs qui, dès les années 20, s'étaient timidement aventurés dans l'utilisation du Player Piano - ou pianola: Stravinsky, Hindemith ou encore Antheil; et ce, même dans le domaine du timbre.
Cette exploration du timbre semble paradoxale, car le Player Piano apparaît comme un instrument au registre timbral fort limité, au son mécanique et froid, uniformément identique sur tout le spectre. Mais c'est précisément à cause de la limitation de ces possibilités que l'utilisation du timbre par Nancarrow paraît d'autant plus intéressante et importante. Car le timbre possède alors une valeur structurale non négligeable. Dans l'Etude 22, par exemple, l'on trouve, superposée à une structure en miroir où se succèdent un accellerando et un ritardando correspondant, une forme ternaire née de la suite legato-staccato-legato. Ce changement d'articulation constitue une différenciation timbrale qui, du fait des changements limités que permet l'instrument, est très nettement perceptible. L'utilisation de deux Player Pianos met en lumière la différence de timbre entre les instruments et si, dans ces Etudes, Nancarrow ne tire pas totalement profit de ces différences, elles sont toutefois présentes et ajoutent une dimension supplémentaire à l'œuvre. Nancarrow a, en outre, écrit les Etudes 28 à 30 pour Player Piano préparé: ces expériences n'ont pas toujours été couronnées de succès, vu la

difficulté de préparer un piano droit ou d'adapter le mécanisme du Player Piano à un piano à queue. Cela témoigne en tous les cas du fait que Nancarrow n'était pas indifférent au timbre.
Outre les œuvres pour Player Piano, cet intérêt pour le timbre se retrouve à plusieurs reprises dans tout le parcours de Nancarrow. Ainsi, dans les années 50, il tenta de construire un orchestre de percussion actionné par un mécanisme similaire au Player Piano. Le système ne fonctionnant pas, il l'abandonna et ne composa aucune pièce pour cet instrument. Ces dernières années, Nancarrow a d'ailleurs fortement étendu cette activité, en écrivant notamment deux quatuors à cordes et une pièce pour piano acoustique.
Utilisant comme sources sonores ces mêmes instruments de percussion, il réalisa, à la même époque, une pièce "concrète" sur bande magnétique - une pièce unique, à écouter pour l'éclairage qu'elle donne sur les idées de Nancarrow au niveau du timbre. Pour Nancarrow, cette pièce pour bande ne présentait aucun intérêt et n'eut jamais de suite.
Recemment, Nancarrow s'est remis à l'écriture instrumentale, en écrivant en 1986 "pièce N°2 for Small Orchestra", revenant ainsi à ces premières pièces qu'il écrivait avant les Etudes: citons, parmi d'autres, "Toccata for piano and violin" (1935), "Trio for Clarinet, Bassoon and Piano" (1942), "Suite for Orchestra" (1943), "String Quartet" (1945) et "Piece for Small Orchestra" (1941-1947). Ces pièces, dont certaines étaient perdues et que l'on découvre peu à peu, temoignent - outre les aspects temporels et texturaux - d'une grande sensibilité pour le timbre et la différenciation des instruments. Ces dernières années, Nancarrow a d'ailleurs fortement étendu cette activité, en écrivant notamment deux quatuors à cordres et une pièce pour piano acoustique.
Le témoignage le plus frappant concernant cet aspect de la musique de Nancarrow m'a été transmis par le pianiste américain Yvar Mikashoff. Lorsque celui-ci, qui a transposé plusieurs Etudes au piano à 2 ou 4 mains[8], entreprit la transcription de certaines études pour petit ensemble orchestral[9], il demanda conseil au compositeur et pût constater que Nancarrow avait des idées très précises quant à l'orchestration de ses Etudes: il savait, depuis longtemps déjà, peut-être au moment même de la composition, quel instrument jouerait chaque voix, et quelle combinaison

8- Il s'agit des Etudes 3d et 15 pour piano solo et de la Sonatina retranscrite pour piano à 4 mains.

9- Ont été retranscrites pour ensemble instrumental, les Etudes 1, 2, 3c, 5, 6, 7, 8, 11, 14 et 16.

d'instruments conviendrait idéalement pour telle ou telle Etude. Ceci montre à quel point la pensée compositionnelle de Nancarrow est, de fait, englobante, s'étendant au-delà des seuls effets temporels.

Postlude

La découverte de Nancarrow en Europe s'est faite en partie sous l'impulsion de Ligeti qui déclara que "Nancarrow était la découverte la plus importante depuis Ives et Webern"(10).
Deux faits récents permettront sans doute de confirmer ou d'infirmer l'avis de Ligeti, car ils assureront une plus grande diffusion de la musique de Nancarrow:
Le premier est l'édition complète - répartie sur cinq disques compacts - des Etudes pour Player Piano réalisée par WERGO. Non pas qu'elles étaient totalement ignorées: il y a plus de dix ans déjà, Peter Garland, par l'édition des partitions et premiers textes critiques, et Charles Amirkhanian, par une série de disques, avaient fait connaître cette musique, mais la faiblesse de leurs moyens et le rapide épuisement de leurs publications n'avaient pas permis une réelle diffusion internationale.
Aujourd'hui, WERGO entame cette intégrale par la sortie du dernier volume de la série. Choix logique car il contient les Etudes les plus récentes de Nancarrow, celles qui ne furent jamais gravées sur disque: il s'agit des Etudes n° 42, 45, 48 et 49, cette dernière étant extraite d'un futur "Concerto pour Pianola et Orchestre(11).
Par rapport aux Etudes antérieures, celles-ci se caractérisent, pour certaines, par une plus grande simplicité, tandis que d'autres manifestent, au contraire, une complexité rythmique et sonore plus développée encore. Dans ce dernier groupe, l'on rangera les Etudes 42 (qui représente une accumulation simple et progressive de lignes mélodiques et rythmiques, ainsi qu'une certaine forme de tonalité "étendue"), 45 (où l'on retrouve des éléments de jazz et de boogie-woogie) et 49 (dans laquelle les relations canoniques sont clairement perceptibles). L'Etude 48 pour deux Player Piano, par contre, témoigne d'une plus grande complexité que les sommets précédents (les Etudes 39 et 41) dans les choix et relations de rythme, de texture ou de timbre.
L'autre fait nouveau est la découverte de l'ingénieur-compositeur américain Trimpin qui a réussi à faire lire les rouleaux percés de Nancarrow par un logiciel et donc à coder la musique dans une mémoire d'ordinateur. En utilisant un système - relativement courant - d'actionnement des touches du clavier de n'importe quel piano acoustique commandé par ordinateur, l'on peut alors jouer ces Etudes de Nancarrow en direct, sans qu'il soit nécessaire de faire appel aux propres pianos mécaniques de Nancarrow! Au récent festival "New Music America" de New York en novembre 1989, Trimpin a ainsi joué les Etudes 48 et 37 sur deux pianos acoustiques, alliant ainsi la perfection mécanique (parfaite synchronisation des deux pianos, jusque là jamais atteinte) à l'intensité du concert réel et vivant.

10- Cité par M. Furst-Heidtmann, in: *Neuland*, n° 2, Bergisch-Gladbach, 1981.
11- Conlon Nancarrow: Studies fo Player Piano. Vol V, 1 C.D. WERGO WER 60165-50

LE FEUILLETE DU TEMPO

Essai sur les "modulations métriques"

François NICOLAS

La théorie musicale ne prend guère en compte le fait que la musique "classique", celle par rapport à laquelle la musique "contemporaine" tente de se définir, tirait sa consistance de bien d'autres caractéristiques que celles de la seule tonalité. On a souvent réfléchi le point que la musique actuelle ne saurait plus se fonder sur le système tonal; et même si cela continue pour certains de faire problème, au moins est-ce unanimement considéré comme une question. Or la musique "classique" -j'entends par là très succinctement celle qui a précédé la première guerre mondiale- a reposé sur une vaste organisation musicale fortement déployée dans laquelle le cadre tonal ne constituait qu'une part (sans doute capitale mais qui n'était pas moins qu'une part); s'il s'agit, aujourd'hui encore, de penser la distance radicale qui à la fois nous en écarte et ce faisant nous y rapporte, il convient alors de ne pas nous en faire une représentation par trop restreinte.

Je tiendrai pour cela que la "musique classique" a disposé d'une triple assise où chaque fondement eut une égale importance: elle était tout à la fois une musique tonale, métrique et thématique.

Le premier aspect touche plus directement à l'organisation hiérarchisée des hauteurs mais aussi -à bien y regarder- à celui des timbres, de l'orchestration... Le deuxième concerne le problème rythmique, celui de la hiérarchie des durées; et le troisième porte sur la définition des objets musicaux [1].

Ton, mètre et thème constituent ainsi le trépied de cette musique "classique": on retrouve ici la triple problématique des hauteurs, des durées et des objets musicaux ou encore de l'harmonico-mélodique, du rythme et de la Forme. Le point remarquable est qu'on ait surtout réfléchi la détermination tonale quand les deux autres prescriptions sont restées relativement moins explorées.

Je n'ignore pas les recherches du XX° siècle en matière de rythme -celles de Bartok, de Stravinsky, de Conwell, de Nancarrow...- mais la réflexion sur le mètre musical et son mode propre de hiérarchisation m'apparait cependant être restée relativement en retrait. De même la réflexion sur le thème, sur sa fonction "classique" et sur l'éventuel usage moderne de cette catégorie, a sans doute connu quelques développements [2] mais ces questionnements, outre qu'ils aboutissent souvent à la conclusion qu'il n'y a pas lieu d'opérer sur ce plan des ruptures aussi radicales que celles qui ont prévalu en matière de tonalité, restent relativement latéraux et ne sont pas considérés comme décisifs pour l'avenir de la composition musicale.

Je tiens pourtant qu'il convient d'interroger *à part égale* ces trois fondements de la musique classique. Chacun sait bien qu'aucun de ces trois aspects ne saurait exister indépendamment des deux autres et que ton, mètre et thème ne sont pas des entités autonomes. Pour n'en donner qu'un exemple, Stockhausen avait remarqué, il y a longtemps déjà [3], que le rythme mozartien incorporait une détermination tonale et que les cadences de ses concertos étaient tout autant prescrites par leurs rythmes que par leurs harmonies. Et qui pourrait ignorer les rapports entre carrure (rythmique et mesurée), tonalité et positions thématiques. Il est clair qu'on n'a pas ici affaire à des entités aisément séparables, ne serait-ce que parce que la composition les dispose -de par son nom même- en réseaux intriqués. Chacun sait bien aussi qu'il n'existe pas plus de système tonal "en soi", pur et indépendant de toute oeuvre, qu'il n'existe de Forme Sonate en soi ou de mètre musical canonique. Seule une opération

1- Cf. "Traversée du sérialisme" F.Nicolas; Conférence n°16 du Perroquet; Avril 1988 (Paris)

2- Cf. par exemple le dernier ouvrage de P.Boulez: "Jalons pour une décennie" C.Bourgois 1988

3- Cf. "Kadenzrythmik im Werk Mozarts"(1961) in "Texte Band 2". Verlag M. DuMont 1964

singulière de la pensée peut en ce point distinguer, relier des données partielles et organiser de telles catégories.

Mon propos posera ici les limites dans lesquelles il choisit de se déployer: il s'agira de réfléchir le mètre musical (tel qu'hérité d'une tradition occidentale) et d'envisager les possibilités de son renouvellement contemporain. Nul parti-pris d'exhaustivité dans ce champ ainsi circonscrit, mais plutôt le désir d'un compositeur de réfléchir ce qu'il fait dans ses oeuvres, à la lumière de ce que font ou ont fait ces prédécesseurs qu'il ne saurait ignorer.

Je partirai d'une anecdote: Eliott Carter, il y a quelque temps, était interrogé à la radio sur la signification du terme "modulation métrique" souvent utilisé à l'égard de sa musique. Il était questionné sur ce point par un critique musical -doté de la compétence musicale requise- en présence d'un jeune compositeur du conservatoire -formé par quelques maîtres érudits de cette institution-. Or aucun des trois protagonistes ne sut (ou ne voulut) ce jour-là proposer une formulation simple du terme, chacun d'eux se rangeant à l'opinion qu'il s'agissait là de phénomènes trop complexes pour être cernables en quelques mots; moyennant quoi l'auditeur dut rester sur sa faim quand bien même le terme, devenu indéchiffrable, continuait d'être convoqué dans la suite de leurs propos.

Je perçois en cette éludation, adoptée en ce jour -notons le bien- par E.Carter lui-même (il ne s'agit donc nullement là d'une ignorance ou d'un défaut d'instruction), le symptôme d'un retard significatif de la réflexion contemporaine sur les questions de rythme, de mesure et de mètre. Il eut été pourtant assez simple de définir le terme de modulation métrique: cela, en soi, ne présente pas plus de difficultés que de définir la catégorie de modulation tonale. On aurait pu ainsi avancer que la modulation métrique est un changement de tempo et de mètre par pivotement sur une unité stable de durée, de même qu'une modulation harmonique est un changement de tonalité par pivotement sur un même accord (selon une double fonction harmonique). Je ne prétends pas que cette définition soit immédiatement transparente mais elle n'est somme toute pas plus opaque que celle de la modulation tonale; et pour cette dernière nul commentateur averti ne se déroberait à l'expliciter s'il y était convoqué. De même il eut été tout aussi simple de fournir quelques exemples aisément

identifiables de modulations métriques -et j'en donnerai en abondance un peu plus avant- quand les trois interlocuteurs de cette émission restèrent ici sur leur réserve.
Il me semble donc que le silence dans lequel ils se réfugièrent ce jour-là indique que le phénomène métrique et rythmique n'est pas réfléchi, théorisé et pris en compte avec la même clarté d'exposition que celui du ton et des hauteurs. On sait cependant qu'E.Carter a abondamment pratiqué ces modulations métriques et qu'il les connait donc parfaitement bien; c'est peut-être que la "connaissance sensible" qu'ont les musiciens contemporains de ces modulations métriques doit se transformer plus avant en "connaissance rationnelle". C'est en tous les cas à cette tâche que je voudrais m'employer ici, repartant pour ce faire du phénomène si spécifiquement musical de tempo; je tiens en effet qu'il y a là quelque chose du sensible musical qui est à la fois entièrement éminent et dont cependant la pensée contemporaine fait étrangement défaut.

***

A. La trinité du tempo, triple détermination en une seule formule

Si l'on examine attentivement ce qu'est *un* tempo, on peut décomposer cette catégorie en trois aspects. Partons pour cela de la manière dont le tempo classiquement se note et -par exemple- de cette inscription: ♩=60
Que discerne-t-on? La forme de cette équation renvoie à la forme générale d'une égalité qu'on pourrait ainsi écrire: A=B et que je préfère noter ici, pour des raisons qui s'éclairciront plus loin, p=P.
On pose donc là trois inscriptions: un membre de gauche (♩ ou p), un membre de droite (60 ou P) et un signe médian d'égalité. Triplicité triviale mais qui mérite cependant notre attention.
Musicalement, cette inscription vise à convertir des durées *écrites* (des noires, des croches...) en des durées *physiques* (des secondes, des minutes...) selon le principe de leur notation par des fréquences (puisque "60" indique que 60 unités prendront place en une minute). Cette conversion semble se faire en un geste unique quand elle recouvre en fait trois aspects distincts si bien que le tempo va s'avérer compter *trois* là où l'on pourrait croire qu'il ne fait que compter un:

1. Le tempo d'abord inscrit une *durée d'écriture*: c'est le membre de gauche de l'équation, ici une noire. Par là, il prescrit (implicitement tout au moins: laissons ici de coté les exceptions tenant au caractère non mécanique de cette prescription) que l'on comptera et battra la mesure à la noire. On peut dire que le tempo définit ici *la battue*, *la pulsation*; et il n'est pas musicalement indifférent que cette pulsation soit prescrite comme s'écrivant en noires et non pas en croches ou en blanches: tout pianiste qui a abordé l'arietta de l'opus 111 connait l'importance qu'y joue la définition -apparemment arbitraire- d'une unité musicale à la triple croche (12/32) quand il semble qu'il eut été plus simple de choisir pour unité une valeur moins brève, une double croche par exemple; mais la noirceur de la partition ainsi engendrée n'en aurait pas été conservée, alors même que cet assombrissement établit une atmosphère de tension, de compression du matériau et suggère quelque disposition saturée et contrainte plutôt que détendue et dénouée. On voit par là que l'apparence "arbitraire" de cette écriture désigne précisément qu'il y avait en ce point un choix possible pour le compositeur et non pas qu'il n'y en ait pas eu (sous le fallacieux prétexte que toute décision eut été sans conséquence).

2. Le tempo inscrit ensuite [4] une *fréquence*: c'est le membre de droite de l'équation, ici le nombre 60. Ceci prescrit une fréquence de striure du temps physique en une succession régulière d'instants telle qu'il y en ait 60 en une minute. Les métronomes électroniques aujourd'hui disponibles matérialisent à l'envie cette donnée, qu'ils le fassent d'une impulsion sonore exactement ponctuelle -là où l'ancien métronome était plus complexe et, en un certain sens, plus "musical" par le moment intermédiaire qu'il inscrivait, entre deux déclics, de la trajectoire impulsive de son balancier- ou qu'il l'indique de brèves impulsions lumineuses qui n'ont plus cette puissance gestuelle du vieil instrument qui savait dynamiser la durée séparant deux instants consécutifs.

3. Enfin le tempo fixe une *vitesse de paramétrage* chronomé-

4- un "ensuite" de la pensée qui n'en est pas pour la chronologie puisque le tempo prodigue d'un même geste sa triplicité de déterminations.

trique par le signe "=" qui relie les deux membres de l'équation. Ici le tempo est saisi comme un simple *flux* dont il serait tout à fait équivalent de noter qu'il vaudra "noire=60" ou "blanche=30" ou encore "croche=120".

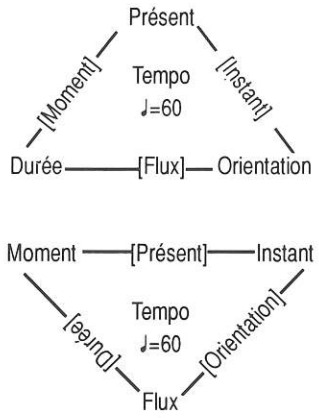
Pour rassembler cette triplicité de déterminations [5] on peut donc dire que le tempo prescrit:

* une battue par le membre de gauche,
* une fréquence par le membre de droite,
* une vitesse de paramétrage par le signe d'égalité qui les relie.

La définition de chaque terme est en soi indifférente à celle des deux autres: la battue sera semblable, qu'on note ♩=60 ou ♩=80. De même la fréquence sera la même si l'on inscrit noire=60 ou croche=60. Enfin la vitesse de paramétrage sera identique si l'on note noire=60 ou croche=120 puisque dans les deux cas le texte écrit sera paramétré ("défilera") à la même vitesse quoique battue et fréquence soient alors différentes.

Cette triplicité de déterminations n'est pas innocente; elle renvoie à une triplicité du temps musical: celle du *moment*, de l'*instant* et du *flux*. La battue se réfère au moment musical tel que disposé ici par une noire, la fréquence s'arrime à cette régularité d'instants ponctuels qu'elle décompte alors que la vitesse saisit le temps musical comme flux en cette modalité très particulière qui rapporte "le déroulement" de la partition à "l'écoulement" du temps physique.

Je tiens qu'on peut résumer le temps musical en une dualité de triangles où le sommet de l'un figure le coté de l'autre (et vice-versa) selon la représentation suivante:



5- triplicité le plus souvent fusionnée dans les manuels mais que certains déploient sur deux plans seulement, tel Wallace Berry ("Structural functions in music" p.305; Dover 1987) qui distingue deux aspects du tempo: d'un coté en associant la battue et la vitesse ("activity-tempo") et de l'autre en distinguant la fréquence ("pulse-tempo").

On a posé ainsi trois temporalités distinctes -celle du moment (temporalité pulsée), celle de l'instant (temporalité striée) et celle du flux (temporalité lisse)- et trois modalités du temps: comme présent, comme durée et comme orientation (irréversible).

Chaque coté relie deux sommets. Ainsi dans le premier triangle chaque temporalité conjoint deux modalités du temps: le flux est le temps qui dure et celui qui est irréversiblement orienté, le moment est cette durée (sans orientation) du présent, l'instant est ce point sans durée du présent qui partage l'avant de l'après et par là oriente irréversiblement. Pour le second triangle, chaque modalité du temps est partagée en une dualité spécifique: le présent est moment (extatique) ou instantané, la durée est durée de persistance d'un moment ou durée d'intervalle dans un flux, le temps comme orientation peut être l'irréversibilité du flux ou l'irrépétable d'une interruption instantanée.

On remarque que le tempo a rapport à cette triple détermination du temps musical, plus particulièrement aux trois formes de temporalités:

la battue traite du moment c'est-à-dire d'une temporalité *pulsée*;

la fréquence traite de l'instant c'est-à-dire d'une temporalité *striée*;

la vitesse de paramétrage traite du flux c'est-à-dire d'une temporalité *lisse* [6].

Le tempo en ce sens rassemble une détermination complète du temps musical. Loin d'être une simple indication technique accessoire, il est une prescription capitale que chaque musicien intuitivement traite d'ailleurs bien comme telle: je ne prétends nullement découvrir ici quelque point ignoré des praticiens mais seulement tenter de mettre en forme ce que chacun d'eux connait.

L'équation réduite du tempo (p=P) peut alors être ainsi définie: une battue (p) est paramétrée (=) selon une fréquence (P). Ou encore: un temps pulsé (p) est rendu équivalent du point d'un temps lisse (=) à un temps strié (P).

Sans doute la perception ignore-t-elle cette analytique et synthétise-t-elle cette triplicité en un seul temps, ne serait-ce que parce qu'elle n'a pas de rapport direct au texte musical et donc à la battue écrite. On touche en cet endroit à une disposition stratégique du tempo: le tempo compose une dimension éminemment sensible du phénomène musical sans être pour autant perceptible en chacune de ses composantes. Ainsi en est-il en particulier du "temps lisse" dont je crédite le tempo

6- Boulez dans les années 60 (cf. "Penser la musique aujourd'hui" p.99-107) ne distinguait que deux niveaux: le temps lisse et le temps strié(-pulsé). Depuis les années 80 (cf."Jalons..."; op.cit.) il déploie entièrement cette triplicité.

(là où l'on pourrait croire qu'il signe au contraire son absence): ce temps, non perceptible comme tel dans le tempo (car non repérable, non isolable, non distinguable), en est cependant une strate sensible. Le tempo serait donc une des modalités par lesquelles la musique divise le sensible du perceptible [7].
Cet écart se trouve majoré dans le cadre de la musique contemporaine: bien souvent en effet non seulement la battue écrite et la vitesse de paramétrage y restent imperceptibles mais également la fréquence physique. On peut même avancer que le tempo devient ainsi dans la musique contemporaine une dimension inconsciente pour la perception de l'auditeur. Cette transformation par rapport à la musique "classique" doit, à mon sens, être prise comme une modalité de la rupture violente qui les disjoint.

B. Le trièdre du tempo, faisceau de trois plans.

Plus avant, le tempo peut être vu comme une hiérarchie qui agit simultanément sur trois niveaux emboîtés. Cette hiérarchie est le coeur de l'organisation "mesurée" qui permet de distinguer -en allant de la durée la plus vaste à la plus restreinte- le niveau de la mesure, celui de la pulsation et enfin celui de la plus petite valeur [8]. Décrivons cette hiérarchie à partir de l'exemple suivant:

1. Le premier niveau d'organisation rythmique met en jeu la plus petite durée susceptible d'être répétée. Je la nommerai *impulsion* et la noterai ultérieurement d'un "i"; c'est ici la double croche.
2. Le niveau immédiatement supérieur, qui constitue le registre médian, met en jeu l'unité de durée composée par sommation d'impulsions, supposées ici -par commodité d'exposition- toutes égales. Ce niveau concerne la *pulsation* (ou ce qui fut nommé, il y a bien longtemps, le tactus). Je le noterai d'un "p"; il est ici constitué de la noire.
3. Le niveau supérieur enfin est formé de la *mesure* et je l'inscrirai d'un "m"; il s'agit ici de la blanche pointée.

7- Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article "Vertiges, moments favoris" paru dans le programme du festival "Ars Musica 90" (Bruxelles Mars 1990)
8- Bien sûr cette hiérarchie pourrait aisément proliférer: vers de plus petites valeurs comme vers de plus grandes. Je ne découpe ici que trois niveaux par simplification didactique; le point qui m'importe est seulement d'expliciter la fonction médiatrice de la pulsation qui corrèle deux niveaux a priori distants.

On a donc, du plus simple au plus composé: l'impulsion, la pulsation, la mesure. La composition progressive des unités supérieures peut être décrite comme multiplication de l'unité immédiatement inférieure. Si j'appelle "r" (pour "rythme") le nombre d'impulsions composées en une pulsation (ici r=4) et "t" (pour "temps" ou "tactus") le nombre de pulsations qui composent une mesure (ici t=3), j'aurai alors les formules élémentaires suivantes:

p= r x i et m = t x p d'où m = (r x t) x i soit ici:
♩ = 4 x ♪ et ♩.= 3 x ♩ d'où ♩.= (4 x 3) x i = 12 x ♪

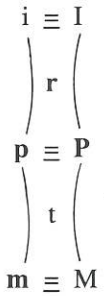
Pour continuer de fixer un voçabulaire qui nous servira par la suite, je nommerai différemment les modifications de "vitesses" selon qu'elles vont affecter l'un ou l'autre niveau de cette hiérarchie. En effet les modifications de tempo n'affectent pas ces niveaux de manière nécessairement homogène et il importe donc de pouvoir les distinguer.
Je dirai que le niveau de l'impulsion est soumis à *diminution* ou *augmentation*, que celui de la pulsation est soumis à *accélération* ou *ralentissement* et que celui de la mesure est soumis à *resserrement* ou *agrandissement*. Quand le nombre r d'impulsions en une pulsation sera modifié, je parlerai de *précipitation* ou d'*élargissement*; quand ce sera le nombre t de pulsations (ou de "temps") en une mesure, je parlerai de *contraction* ou de *dilatation*. Il ne s'agit là que de conventions nominales qui permettront de qualifier précisément telle ou telle "modulation métrique".
Pour parachever le dispositif, il me faut distinguer pour chaque niveau ce qui concerne l'écriture d'une durée et ce qui concerne la notation de sa durée physique. Ceci concerne directement le tempo puisque nous avons vu que l'équation du tempo rapportait une durée écrite à une fréquence (c'est-à-dire implicitement à une durée physique).
Lorsque j'écris ♩=60 je note que la noire aura une durée telle qu'elle puisse se répéter uniformément 60 fois pendant une minute (et je note donc implicitement que sa durée physique sera d'une seconde). Conservant la notation habituelle du tempo où la durée physique n'est jamais inscrite mais seulement désignée par sa fréquence (en une minute), j'adopterai pour convention de noter d'une minuscule la durée d'écriture (ici "p" pour la noire) et d'une majuscule la durée physique désignée par sa fréquence en une minute (ici "P" pour 60) en

sorte que l'équation précédente ♩=60 puisse être symbolisée par celle-ci: p=P.
On doit alors considérer, si l'on retient la triple hiérarchie définie précédemment, que la fixation d'un tempo pourrait s'inscrire bien autrement. En supposant ici que "r" et "t" soient fixés (c'est-à-dire le nombre -ici 4- d'impulsions par pulsation et le nombre -ici 3- de pulsations par mesure), on pourrait noter le tempo précédent par les équations suivantes: ♪=240 ou 𝅗𝅥.=20. On retrouve bien là ce fait que la notation de la vitesse de paramétrage est relative et peut s'inscrire d'au moins trois manières différentes.
Si je généralise alors la distinction proposée entre minuscules et majuscules et que j'inscris systématiquement des minuscules pour désigner des durées d'écriture réservant les majuscules aux durées physiques définies par leur fréquence, je vois qu'au lieu d'écrire p=P (♩=60) je peux aussi inscrire i=I (♪=240) ou m=M (𝅗𝅥.=20). On passera facilement d'une forme à l'autre au moyen des "multiplicateurs" r et t selon les formules suivantes: i=rxP (𝅘𝅥𝅯=4x60) et m=P/t (𝅗𝅥.=60/3); et l'on vérifie alors que les formules p=rxi (♩=4x♪) et m=txp (𝅗𝅥.=3x♩) [d'où m=(rxt)xi (𝅗𝅥.=12x♪)] sont équivalentes aux formules I=rxP (240=4x60) et P=txM (60=3x20) [d'où I=(rxt)xM (240=12x20)].
On voit donc que lorsque le tempo convertit une durée écrite en une durée physique (notée en fréquence), cette opération se déroule en vérité sur les trois niveaux de la hiérarchie. On pose ainsi qu'une seule régularité (celle par exemple du tactus) ne suffit pas à engendrer le phénomène du tempo mais qu'il y faut une organisation hiérarchisée, un feuilleté complexe. Cette stratification va constituer l'espace de déploiement des modulations métriques.

C. Schéma général de la modulation métrique

J'ai inscrit, en mon schéma simplifié, 8 entités (i, p, m, I, P, M, r, t) qui s'avèrent très simplement reliées entre elles par 4 formules qui conjoignent, grâce à r et t, les strates de la hiérarchie (p=rxi, I=rxP, m=txp, P=txM).
8 variables et 4 équations: on dispose donc de 4 degrés de liberté sur lesquels on peut jouer ad libitum. On les choisit le

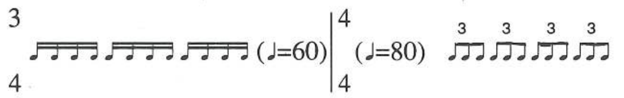
plus souvent ainsi: p, m, r et P, soit dans notre exemple la pulsation à la noire, la mesure à 3 temps, le partage de la battue (la noire) en quatre (doubles croches) et le tempo à 60.
Remarquons qu'il est alors préférable d'indiquer l'équation spécifique du tempo par un signe d'équivalence (≡) plutôt que par un signe d'égalité (=) puisque le tempo inscrit en vérité une *correspondance* entre unités de natures différentes plutôt qu'une stricte *égalité* entre unités de même nature -l'unité autorisant la stricte substitution des deux termes là où la correspondance ne l'autorise pas-; on inscrira donc désormais pour relier durée physique et durée d'écriture: p≡P i≡I et m≡M.
Soit le tableau suivant:



Le principe de la modulation métrique va être d'introduire quelque contrainte lors des modifications de tempo; elle reviendra à fixer certaines variables en sorte qu'elles gardent une valeur commune de part et d'autre de la modulation. Donnons un exemple pour fixer l'attention: soit le cas d'une simple modification de tempo dans le cadre (inchangé) d'une mesure à 3/4 réalisée en doubles croches; on écrira ceci:

Que se passe-t-il? Les valeurs d'écriture sont toutes inchangées. Seule la vitesse de paramétrage est modifiée et affecte alors homothétiquement les durées physiques de chaque strate. Si l'on indice d'un ° les nouvelles valeurs, on peut formaliser ainsi l'opération:
i°=i, p°=p, m°=m, r°=r, t°=t mais P°=2xP, I°=2xI, M°=2xM

ce qui correspond aux transformations suivantes en matière de tempo:
$i \equiv 240$, $p \equiv 60$, $m \equiv 20$ et $i° \equiv 480$, $p° \equiv 120$, $m° \equiv 40$.
Il s'agit là bien sûr d'une modulation métrique toute élémentaire que le musicien, tel Monsieur Jourdain, réalise à son insu.
Prenons un exemple de modulation un peu moins triviale:



On a de part et d'autre de la modulation l'égalité suivante: double croche (à ♩=60) = croche de triolet (à ♩=80) soit dans la formalisation proposée: $I=I° \equiv 240$.
Comme i=♬ et i°=♪ (3:2) on a ♬=240 et ♪ (3)=240.
Par ailleurs p=p°(=♩), m=𝅗𝅥. quand m°=𝅝 tandis que $P \equiv 60$, $P° \equiv 80$ mais $M=M° \equiv 20$.
Enfin r=4 quand r°=3 tandis que t=3 quand t°=4.
On voit donc que cette modulation institue comme points-pivot fixes les valeurs de I (240), de M (20) et de p (noire) et varient les autres valeurs: de P mais aussi de i, m, r et t.
Le principe d'une modulation métrique sera ainsi défini comme une *modification de tempo associée à la fixité d'une ou de plusieurs des variables rythmiques* précédemment décrites.
"Modification de tempo" sera pris ici en un sens strict et désignera une modification de la relation $p \equiv P$. Si cette équation est inchangée alors qu'est modifiée l'une ou l'autre des deux autres relations ($i \equiv I$ et $m \equiv M$), on ne parlera pas de modification de tempo au sens strict ni de modulation métrique mais seulement de modifications de rythme ou de mesure. Il s'agit là d'une délimitation a priori contingente et proposée ici comme hypothèse de travail. Remarquons qu'elle découle naturellement de la définition retenue du tempo: sans doute y a-t-il trois modalités de l'équivalence instituée par le tempo entre durées d'écriture et durées physiques ($i \equiv I$, $p \equiv P$ et $m \equiv M$) mais la prise en compte de la hiérarchie de cette triple instance impose de reconnaître un rôle cardinal à la strate médiane de la pulsation car c'est elle qui condense le mieux -sans fusionner- les différentes modifications rythmiques ou, plus exactement, c'est sur cette dimension qu'il convient de projeter les transformations de la stratification. En ce sens le tempo (saisi donc par $p \equiv P$) est la prise en compte, en un simple noeud, d'une complexité bien plus vaste. Le tempo apparaît à nouveau comme une synthèse qui ne délivre nullement ses différentes composantes.

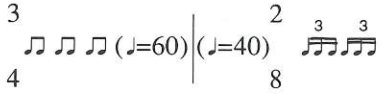
Par décision liminaire on nommera donc modification de tempo la transformation de la relation $p \equiv P$ (♩=60 dans notre exemple canonique) en sorte qu'elle devienne soit $p° \equiv P$ (par exemple ♪=60), soit p=P° (par ex. ♩=120) soit encore p°=P° (tel ♪=120).
Si l'on souhaitait établir une typologie plus exhaustive - mais sans doute moins orientée vers des préoccupations compositionnelles- on pourrait classifier autrement les modulations et parler de:
modulation rythmique quand l'équation $i \equiv I$ varie c'est-à-dire quand varie l'impulsion,
modulation de tempo quand l'équation $p \equiv P$ varie c'est-à-dire quand varie la pulsation,
modulation métrique (en un sens strict) quand l'équation $m \equiv M$ varie c'est-à-dire quand varie la mesure.
On compléterait alors la classification en parlant de *modulation brusque* quand la transformation se fait sans transition, sans unité-pivot commune comme lors de ces modulations tonales (chez Schubert par exemple) dépourvue d'accord intermédiaire aux fonctions harmoniques ambivalentes, et l'on parlerait de *modulation avec transition* lorsqu'agit une valeur-pivot, point fixe commun aux deux versants.
Mon propos n'étant pas ici d'exhaustivité j'adopterai une définition plus restreinte de la modulation (correspondant selon la terminologie esquissée ci-dessus à une "modification de tempo avec transition") et ce n'est que par conformité à l'usage commun que je la dénommerai ici "modulation métrique" (quoiqu'elle puisse advenir sans qu'intervienne de modification stricte de la mesure écrite).
Dernière précision: il ne convient pas de confondre *mètre* et *mesure*. Le mètre a depuis longtemps fait l'objet de commentaires dans le champ de la poétique contemporaine: la poésie moderne a procédé en effet à une dislocation des mètres de la versification traditionnelle (dont le paradigme est l'alexandrin) sans que ceci la dépouille pour autant de toute unité métrique(9). Dans l'espace circonscrit de cet

9- Cf. par exemple: "La vieillesse d'Alexandre" J.Roubaud. Maspéro (Paris) 1978

article, je proposerai de simplifier [10] les choses ainsi: la mesure, premier niveau de regroupement des battues, découpe des entités articulées qui ne deviennent perceptibles comme telles que prises dans un mètre, ce niveau plus vaste de regroupement qui à la fois établit une période (enveloppant plusieurs mesures) et en même temps articule intérieurement chacune des mesures (en différenciant leurs battues selon la polarité temps fort/faible) [11]. Ainsi le mètre subsume-t-il la mesure en sorte que celle-ci devient à la fois élément (*une* des mesures) et partie (sous-ensemble de plusieurs battues) du mètre [12]. En cette disposition grossièrement simplifiée, il apparaîtrait alors que la mesure puisse rester une unité éminente de la pensée musicale contemporaine [13] quand celui de mètre paraîtrait devenir plus problématique en particulier pour ce qu'il suggère de régularité (quant à la hiérarchisation interne des temps forts et faibles) et de répétition: le cas de la carrure -paradigme de tout mètre si l'on en croit la théorie du rythme et du mètre selon H.Riemann- serait ainsi le modèle de ce qui est devenu définitivement impraticable pour la pensée musicale contemporaine.

D. Tableau des modulations en 20 éléments

Le problème qui va maintenant nous occuper consistera en l'établissement d'une classification aussi complète que possible des modulations telles que précédemment délimitées.
On procédera pour ce faire à une première simplification supplémentaire en examinant les seules modulations qui conserveront une unité de plans dans la triple hiérarchie sans opérer de glissements d'un niveau de la hiérarchie à un autre. Je m'explique d'un exemple. Supposons cette modulation:

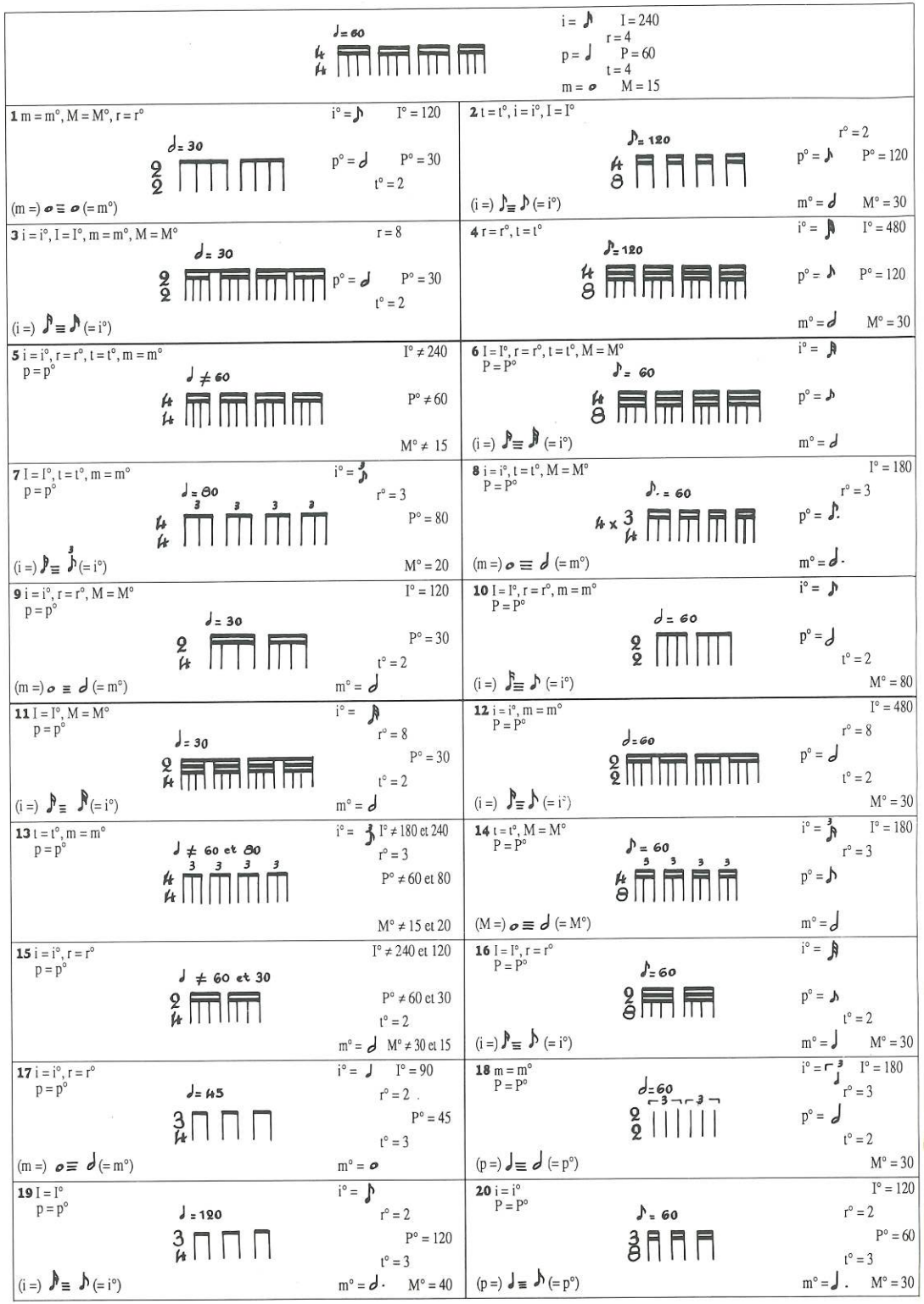


Elle correspond à ma définition précédente de la modulation puisqu'on y constate un changement évident de tempo (par modification des deux termes p et P) et qu'on vérifie l'existence d'unités-pivots (ici les durées physiques de l'impulsion et de la mesure qui restent constantes: I=I°≡120 et M=M°≡20). Le point particulier est qu'on constate de plus un glissement de terrain dans la hiérarchie d'écriture puisque la durée écrite de la première *impulsion* (la croche) devient la durée écrite de la seconde *pulsation*: on a là constitution d'un point-pivot qui opère un glissement vertical dans les strates de la hiérarchie écrite (i=p°). On pourrait donner bien d'autres exemples possibles de tels décrochages de la hiérarchie et tenter d'en produire une typologie spécifique. Je limiterai ici mon propos en excluant de telles modulations de mon champ d'investigation. Je n'examinerai donc dans la suite que les cas de figure où la nouvelle pulsation écrite (p°) diffère à la fois de la première impulsion (i) et de la première mesure (m) écrites tout en se situant strictement entre ces deux valeurs.
Si l'on retient l'ensemble des hypothèses précédemment exposées, on aboutit alors à la définition de 20 modulations élémentaires qui vont constituer une sorte de vocabulaire de base en matière de modulations métriques ou, pour filer une autre métaphore, qui vont disposer notre "Tableau de Mendeleïev des éléments" à partir duquel nous pourrons composer des molécules plus complexes et musicalement plus intéressantes.
J'expose ces 20 "atomes" en un tableau qui, par commodité de présentation, sera supposé opérer par rapport à une seule et unique situation de départ inscrite en tête.
Pour chaque modulation j'indique:
- en haut à gauche les paramètres constants,
- à droite les nouvelles valeurs qui sont modifiées par la modulation en respectant la disposition suivante:

i°= I°=
r°=
p°= P°=
t°=
m°= M°=

- en bas à gauche la durée-pivot quand elle existe; par exemple (cas n°19) ♪=♪ veut dire que la double croche d'avant la modulation (♩=60) équivaut, en durée physique, à la croche d'après la modulation (♩=120)

10- On trouverait de plus amples développements sur cette question dans les travaux de Celestin Deliège, par exemple dans son article: "Pertinence du mètre musical" (Cahiers du C.R.E.M. n°1-2 "Musique et nombre"; Décembre 1986)
11- Cf. W.Berry (op.cit.) p.318
12- On retrouve là cette dimension "naturelle" du rythme puisque tout élément s'y avère être également une partie. Ainsi la "nature musicale" (cette part naturelle qu'on peut discerner en chaque oeuvre musicale comme en toute chose -s'il est vrai que le surnaturel n'existe pas-) a sans doute plus à faire avec le rythme qu'avec l'harmonie, là où les adeptes d'une "musique naturelle" (qui tiennent que "la Nature" serait "Le modèle" fondamental de la musique) adoptent le parti inverse.
13- ce "rythme cadre servant d'enveloppe à des structures rythmiques plus fines" dont parle C.Deliège (article op.cit.p.19)



Je ne m'étendrai pas longuement sur cette classification. Relevons seulement une modulation exceptionnelle (cas n°4) qui apparaît pour l'oreille comme une modulation "inconsciente" puisqu'elle n'est décelable qu'à la lecture et reste rigoureusement imperceptible. Elle n'aurait bien sûr de justification musicale que dans un certain contexte, pour introduire par exemple à d'autres modulations qui prennent appui sur les transformations d'écriture ainsi imperceptiblement introduites.
On retrouve, a contrario, en n°5 la modulation banale qui conserve intacte l'écriture et ne modifie que la notation du tempo. On pourrait la nommer modulation "enrythmique" ou "enmétrique" par analogie avec la modulation "enharmonique" du cadre tonal puisque, à rebours du cas précédent où l'oeil différenciait -seul- ce que l'oreille confondait, elles fusionnent toutes deux dans l'écriture des logiques auditivement différenciées: des logiques et fonctions harmoniques dans le cas de l'enharmonie et ici des logiques et fonctions "rythmiques" (le passage d'un tempo ♩=60 à ♩=120 correspondant bien à deux agogiques entièrement dissemblables).
Mais plutôt que de procéder à un commentaire "élément" par "élément" je voudrais m'attacher à composer quelques ensembles de modulations plus vastes, mieux aptes à organiser des gestes dignes d'intérêt musical.

Scolie: Typologie restreinte en 5 cas

Si j'inscris une modulation élémentaire par son seul effet sur les durées physiques c'est-à-dire sur les trois fréquences I (de l'impulsion), P (de la pulsation) et M (de la mesure), je peux relever 5 types éminents de modulations élémentaires:

	α	β	γ	δ	ε
I	+	=	+	=	+
P	=	+	=	+	+
M	+	=	+	+	=

Note: + indique une majoration et - l'inverse (on pourrait tout aussi bien inverser à loisir ces signes)

Si l'on établit une correspondance entre les 20 éléments et ces 5 types on verra que j'élimine ainsi un certain nombre de cas peu significatifs et trop banals (les n° 4,5,6,8,10,13,14,15,16) et que je retiens les suivants:

a: 12
ß: 3(-),11(-)
γ: 18(-),20(-)
∂: 2,7,19
ε: 1(-),9(-),17(-)

E. Quatre grands gestes modulants

Pour distinguer et commenter successivement chacun de ces gestes on utilisera la terminologie exposée en tête de cet article, que je résumerai en ce tableau:

	+	-
i/I p/P m/M	diminution accélération resserrement	augmentation ralentissement agrandissement
r t	précipitation contraction	élargissement dilatation

Je procéderai en deux temps: d'abord la présentation de gestes simplifiés puis celle de gestes plus complexes et plus significatifs musicalement. Je me contenterai des commentaires minima, laissant au lecteur le soin de circuler en cette bibliothèque de gestes modulants selon son humeur.

1."Ecritures"

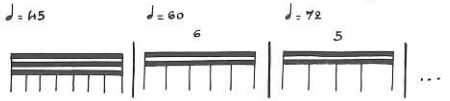
Le principe du travail modulant est ici d'*écrire* une transformation progressive correspondant -en discontinuité- à ce qui d'ordinaire se *note* banalement d'une modification continue de la vitesse du tempo (c'est-à-dire, très prosaïquement, d'un accelerando ou d'un ralentando).

Elémentaires

A. Jouant de l'impulsion i

1. *à P constante:* diminution-précipitation

2. *à I constante:* accélération-élargissement



B. Jouant de la mesure m

1. *à M constante:* accélération-dilatation

2. *à P constante:* resserrement-contraction

C. Jouant des deux

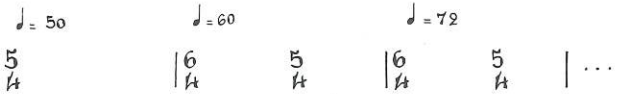
1. *à P constante:* diminution-précipitation et resserrement-contraction

2. *à I et M constantes:* double accélération par élargissement et dilatation

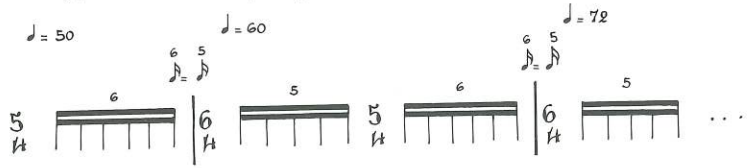
Plus complexes

A. Jouant de l'impulsion: accélération-élargissement puis diminution-précipitation

B. Jouant de la mesure: accélération-dilatation puis resserrement-contraction



C. Jouant des deux: accélération (avec élargissement et dilatation) puis diminution-précipitation et resserrement-contraction

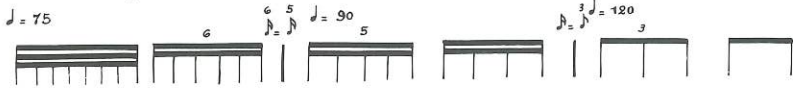


	I	300	= 300	360	= 360		
soit	P	50	60 = 60	72		= accélération puis diminution et resserrement	
	M	10	= 10	12	= 12		

2. "Ambivalences"

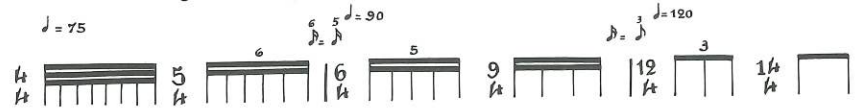
Le principe consiste à produire un mouvement bifide et divergent: une face du processus rythmique tend à majorer le tempo quand l'autre tend à le minorer en sorte que le résultat (noté par l'équation du tempo) se verra contrecarré par un évolution inverse, enfouie dans une autre strate du tempo mais directement inscrite dans les valeurs rythmiques.

A. Jouant de l'impulsion: élargissement continu avec alternance d'augmentation et d'accélération



B. Jouant de la mesure: dilatation continue avec alternance d'accélération et d'agrandissement

C. Jouant des deux: élargissement et dilatation continus avec alternance d'augmentation-agrandissement et d'accélération

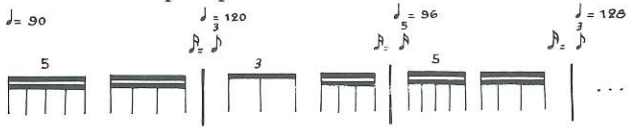


	I	600	450 = 450	360 = 360	240 =		
soit	P	75	= 75	90 = 90	120 = 120		
	M	18,75	15 = 15	10 = 10	8,75 =		

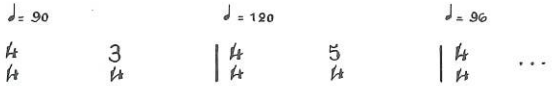
3. "Spirales"

Le principe revient à écrire des mouvements d'aller et retour des différentes composantes rythmiques sans que pour autant le "retour" fasse revenir exactement au tempo initial en sorte que chaque boucle conduise ainsi le tempo un peu plus avant, en une spirale sans fin.

A. Jouant de l'impulsion: augmentation-élargissement puis accélération-élargissement puis diminution-précipitation puis ralentissement-précipitation



B. Jouant de la mesure: resserrement-contraction puis accélération-dilatation puis agrandissement-dilatation puis ralentissement-contraction



C. Jouant des deux: augmentation-élargissement et resserrement-contraction puis accélération (par élargissement et dilatation) puis agrandissement-dilatation puis ralentissement (par précipitation et contraction)

	I	450	360 = 360	480 = 480	384 =		
soit	P	90	= 90	120 = 120	96 = 96		
	M	22,5	30 = 30	24 = 24	32 =		

4."Paradoxes"

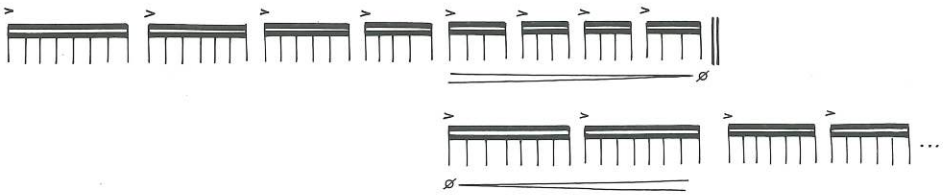
Le principe sera la composition d'une évolution rythmique et mesurée telle qu'elle puisse apparemment se poursuivre indéfiniment quoiqu'elle se donne comme majoration (ou minoration) continue du tempo.

On transpose ici sur un plan rythmique le principe d'évolutions paradoxales déjà relevées par d'autres en matière harmonique: que l'on songe par exemple aux expériences de sons indéfiniment ascendants [14] directement reprises de la scène 4 de l'acte III de Wozzeck, en ce moment [15] où l'eau recouvre progressivement le corps du suicidé.

14- Cf. R.N. Shepard et surtout J.C. Risset pour les sons paradoxaux liés à la scission de la catégorie de hauteur en "hauteur spectrale" et "hauteur tonale". J.C.Risset a d'ailleurs⇨

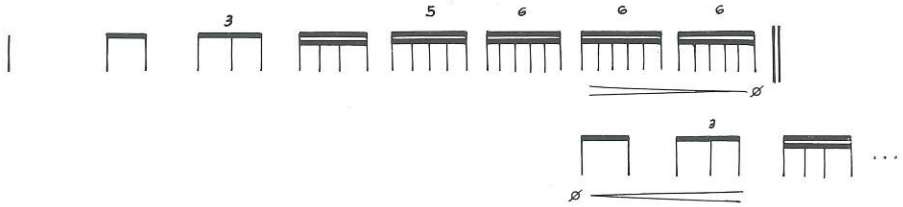
Elémentaires

1. A impulsion (I) constante

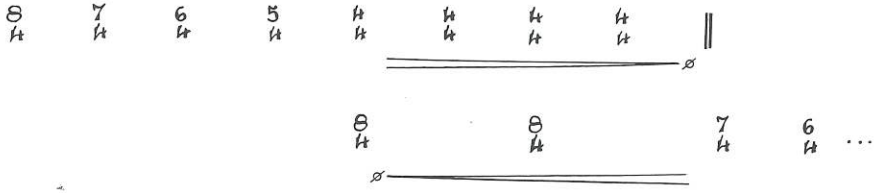


2. A pulsation (P) constante

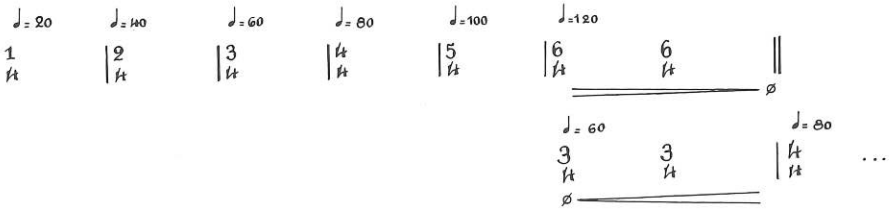
a. Jouant de l'impulsion



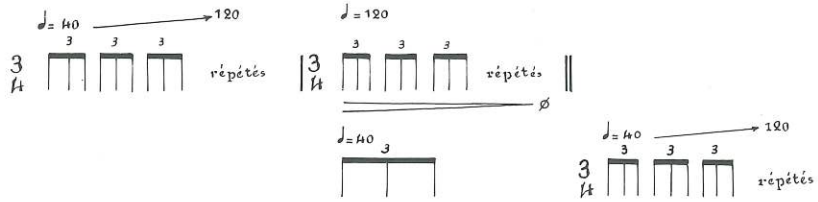
b. Jouant de la mesure



3. A mesure (M) constante

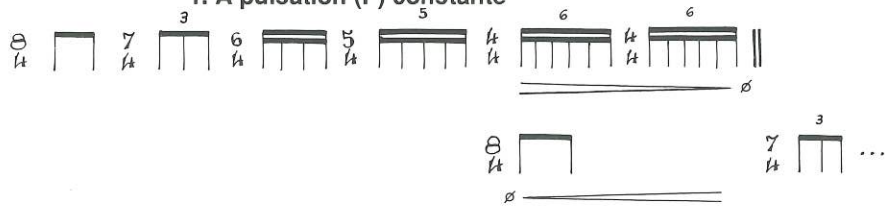


4. A nombre d'impulsions (r) et nombre de pulsations (t) constants

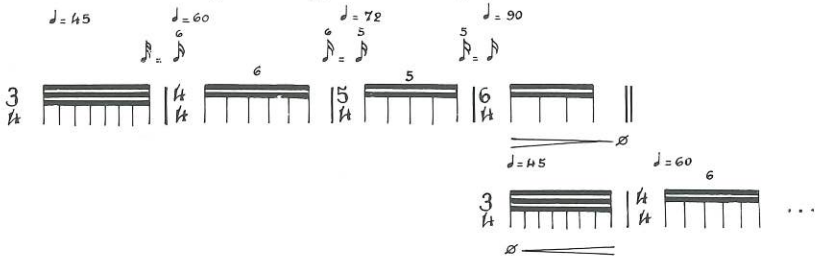


Plus complexes

1. A pulsation (P) constante



2. A impulsion (I) et mesure (M) constantes



(suite de la p 72) également transposé ces paradoxes aux catégories rythmiques en sorte d'inventer des ralentis qui deviennent plus rapides et des accélérés qui deviennent plus lents!

15- mesures 284 et suivantes.

On pourrait donner de nombreux exemples, prélevés dans la littérature musicale, de gestes apparentés à chacun de ces quatre archétypes; le premier quatuor d'Eliott Carter constituerait ici une mine de choix: il foisonne de modulations métriques au point même que la pensée musicale en paraisse parfois égarée, comme si l'oeuvre, s'enivrant de modulations incessantes, perdait en certains points le fil de son idée. C'est dire combien cette oeuvre capitale progresse au péril de ses propres présupposés.

***

Le tempo apparait donc comme un centre névralgique de la pensée compositionnelle: noeud des trois temporalités musicales, faisceau des trois modalités du temps, stratification hiérarchisée de trois valeurs rythmiques, le tempo n'est pas cet être musical simple et homogène qu'on imagine trop souvent. Tout au contraire le tempo atteste que *le temps musical se*

constitue de dissensions entre différentes temporalités; il n'est pas un accord, moins encore une fusion de ces composantes, mais plutôt la captation en une gerbe unique de vecteurs indépendants, la saisie collective de strates mobiles et sans rivets.

Sans doute cette caractérisation du tempo est-elle un invariant de l'histoire musicale occidentale depuis deux ou trois siècles mais la musique contemporaine en traite avec une radicalité précédemment inconnue: la variabilité de chacune des composantes y est en effet poussée à son extrême quand la musique "classique" (en l'acception de ce terme précédemment introduite) maintenait en général une étroite interdépendance des paramètres. Le principe même du mètre, dont on doit convenir qu'il est désormais abandonné des compositeurs, ne consistait-il pas précisément à stabiliser les rapports antérieurement décrits entre impulsions, pulsations et mesures? La régularité qui s'y donnait (qu'il faudrait compléter -si l'on voulait être plus exhaustif- d'autres régularités: non pas seulement celles disposées par les durées écrites mais aussi celles procurées par les régularités d'accentuation, de fluctuation...) était sans doute indispensable pour la musique classique puisque la proposition implicite de pensée qui s'y déployait était somme toute qu'un monde réglé, structuré en régularité répétitive, était le cadre nécessaire pour l'avènement de quelque existence musicale.

On retrouve en ce point le trépied évoqué en tête de cet article, trépied qui articulait ton, thème et mètre. Il est clair en effet [16] que le thème, pour opérer dans l'oeuvre comme incise subjective et non pas comme pur objet structural, avait besoin d'un système ordonné dans lequel se déployer et faire jouer la surprise de sa propre personnalité. De ce point de vue la structuration musicale nécessaire aux avènements thématiques mettait en jeu non seulement l'organisation tonale mais aussi l'organisation métrique de la musique classique. Et l'on peut aisément constater que la péremption de ces deux modes d'organisation musicale a mis gravement en péril la disposition thématique en sorte que ceux qui tentent, aujourd'hui encore, d'en prolonger certains traits sont amenés à considérablement recomposer la catégorie de thème.

Si le mètre, comme le ton, est nécessaire au thème,

16- Cf."Cela s'appelle un thème" F.Nicolas; Analyse musicale n°13. Octobre 1988.

l'inverse vaudrait tout aussi bien; il suffit de considérer les innombrables musiques tonales et métriques sans véritable processus thématique -songeons par exemple à toutes ces "improvisations" que dispensent à longueurs d'offices les organistes besogneux lors desquelles il ne s'agit que de "débiter" du système tonal et métrique selon la stricte durée prescrite par les sacristies à ce supplément d'âme que dispenserait la musique- pour discerner la vacuité du ton et du mètre quand le thème fait défaut (du moins ce qui mérite vraiment ce nom et non pas quelqu'objet musical domestiqué, quelque bibelot qu'on déplace à demeure pour faire valoir tel recoin ou pour meubler tel couloir). On pourrait compléter l'analyse en montrant qu'il n'y a pas plus de ton sans mètre et qu'un mètre sans le concours d'un ton n'est guère qu'une impasse, d'ailleurs assez promptement écartée par ceux-là même (Ecole de Vienne) qui, les premiers, eurent à explorer cette situation.

Aujourd'hui, la problématique compositionnelle semble plus dégagée, encore que la manière exacte dont elle l'est et surtout les véritables raisons qui président à ce dépouillement soient peu éclaircies. Il semble bien que le tempo doive désormais conquérir une émancipation qu'il n'a sans doute jamais connue, sauf peut-être aux époques lointaines où il n'était pas même noté (mais comment apprécier aujourd'hui la manière précise dont il opérait jadis?).

En ce point j'avancerai d'ailleurs la thèse radicale suivante: *un tempo qui n'est pas notable* -parce qu'il ne s'adosse pas à une partition, à une écriture de la musique- *n'existe pas*. On peut sans doute compléter des musiques qui furent écrites avec soin tout en restant dépourvues de notations explicites de tempo en sorte que le tempo puisse en devenir désormais une part constitutive (cf. les partitions de l'ère baroque). Mais des musiques comme le jazz, où la part écrite est en vérité anodine, ne saurait jouer à plein de cette dimension du tempo. Ce n'est pas qu'elles n'opèrent pas, elles aussi, dans le champ des trois temporalités -du moment, de l'instant et du flux- ou des trois modalités du temps -comme présent, durée et orientation-. On sait d'ailleurs que le jazz, par le "swing", porte à son plus haut le temps pulsé comme succession de moments

dynamiques, instables et cependant toujours réitérables. Je tiens pour ma part cette musique en grande estime, si du moins je circonscris sa période d'existence véritable aux temps où elle supportait courageusement le désir d'excéder sa dimension culturelle native (afro-américaine) pour conquérir une dimension véritablement artistique (et universelle) -on sait par exemple que Charlie Parker voulut toute sa vie produire une musique qui soit à hauteur de l'art musical de son temps et qui ne soit pas réductible à l'expression exotique d'une communauté singulière-; je situerai en gros cette période des années 30 à la charnière des années 60-70 et l'on pourrait démontrer facilement que le jazz est ensuite mort, de sa belle mort, quand au milieu des années 70 son parcours a conduit les meilleurs d'entre les siens (les musiciens de Chicago par exemple) à s'égaler à la musique contemporaine quand bien d'autres, sans ressorts et plus rentiers, choisirent de faire fructifier les dividendes d'un nouvel académisme, exploitant le mausolée édifié en ces années sur le cadavre soigneusement embaumé du jazz. Mais cette grande musique, au temps même où elle vivait de toute sa puissance inventive, ne savait cependant accomplir le tempo du seul fait que, ne recourant pas à l'écriture, elle ne pouvait jouer du feuilleté complet du temps musical pour le tenir lié en une seule gerbe.

Suivre un propos sur le tempo est, je crois, une condition moderne de la pensée musicale. Un tel propos est à l'évidence à l'oeuvre dans la musique d'Elliott Carter mais aussi chez bien d'autres dont il faut reconnaître qu'ils tendent tous, d'une façon ou d'une autre, à s'inscrire dans une certaine "succession" sérielle, non qu'ils se déclarent nécessairement internes à ce courant mais qu'a minima ils prennent au sérieux sa proposition de pensée et ne se contentent pas de l'écarter négligemment, d'un revers de plume, au nom de quelque innovation technique qui rendrait obsolète ses catégories, quand ce n'est pas tout simplement pour en revenir à de plus antiques recettes, aux vertus bien éprouvées et aisément monnayables, telles celles par exemple des dialectiques mélodie/harmonie, tension/détente, consonance/dissonance...

Si l'on doit constater un écart grandissant entre la pensée sensible du tempo -telle qu'elle invente dans bien des

oeuvres composées lors de ces dernières décennies- et la pensée réfléchie ou discursive -telle qu'elle formule ses catégories en la langue usuelle et les expose en des articles, livres ou conférences- la musique contemporaine pourrait-elle poursuivre bien longtemps son oeuvre sans graves déboires si cet écart devenait gouffre? Le moment est sans doute revenu de faire travailler cette faille en sorte qu'elle stimule en retour la création musicale proprement dite.

LE COMPLEXISME ET LE CHANGEMENT DE PARADIGME DANS LA MUSIQUE*

Claus-Steffen MAHNKOPF

Le contraire de l'art n'est pas la nature,
mais l'intention sincère
Gottfried Benn

La régression de ce qui est considéré à l'heure actuelle comme musique s'accompagne de la paralysie du discours esthétique et de la réflexion sur la composition, au profit d'une sorte d'activisme a-intellectuel qui se plie, sans le correctif d'une critique d'art officielle, aux rapports que dessinent le pouvoir et l'argent. Même si la logique propre de la musique se poursuit de façon sous-cutanée, il devient ainsi difficile d'aborder le sujet dont traitent les réflexions qui suivent. Car l'impression d'une endémie hermétique, qui risque d'entacher la formulation des implications phénoménologiques, compositionnelles, sémantiques historiques, esthétiques et philosophiques du complexisme musical - et c'est de cela qu'il s'agira - résulte bien moins de la *raison d'être* de la chose elle-même que de l'absence d'un contexte culturel de réflexion théorique, dont la vitalité pourrait fonctionner comme mise à l'épreuve des arguments avancés. Le texte qui suit représente une version augmentée, tropée de nouveaux motifs, d'une courte contribution que j'ai écrite pour le programme du festival *Complexity?* à Rotterdam en mars 1990.(1) Les thèses principales y sont abon-

* Paru dans *Musik Texte* n° 35, juillet 1990. Les expressions françaises en italiques sont citées en français dans le texte.

1- *Complexism as a New step in Musical Evolution*, dans Joël Bons (ed.), *Complexity in Music, An Inquiry into its Nature, Motivation and Performability*, Amsterdam 1990, pp. 28 sqq.

damment exposées et justifiées, alors que ma terminologie, avec nombre de néologismes, se trouve explicitée dans un autre essai, dont la lecture pourrait faire fructifier une critique (même polémique) consacrée à la permanence de la logique musicale.[2]

IMPLICATIONS PHENOMENOLOGIQUES

Le concept de complexité est des plus flous quand il apparaît dans un contexte musical; on en affectionne d'une part l'emploi depuis que la rumeur en a fait une valeur positive - mais il est aussi honni puisqu'il menace d'entraîner, après avoir été érigé en *shibboleth* d'une nouvelle tendance (novatrice), dans des combats sans fin entre positions esthétiques contraires. Mais en dépassant la proposition banale que toute musique (de quelque valeur surtout) serait complexe ainsi que l'emploi du terme dans l'analyse musicale (ou théorique), plus restreint, on devra cerner au moins un autre emploi qui désignera l'application d'une catégorie spécifique de complexité à une certaine tendance de la composition actuelle. Dans le contexte de la théorie de l'information, ce terme revêt au moins trois caractéristiques principales :

1. L'abondance de l'information (quantitativement comme une masse d'événements sonores réels, "empiriques ", d'un haut degré de vitesse et de densité, et qualitativement comme une masse de relations sous-cutanées au niveau des différentes dimensions sémantiques)
2. La polyvalence des différents niveaux sémantiques (ambiguïté, ambivalence, jusqu'à une sorte d'arbitraire "adouci"), avec toutes sortes d'implications structurelles, stylistiques et historiques
3. De grandes énergies de "liaison" entre les événements isolables de la musique (la cohérence et l'authenticité de ces relations, qu'elles soient particularisées ou fonction d'un contexte global).

En appliquant le concept de complexité à l'art - quelque chose de matériel mais aussi quelque chose qui dépasse cet aspect matériel - il faut distinguer de manière radicale entre l'élément matériel et l'élément sémantique, non seulement pour éviter de fréquentes confusions mais aussi pour déterminer strictement ce rapport dialectique, qui peut d'ailleurs s'appliquer à toute musique. La "complexité musicale" de Webern par exemple, attestée par l'accueil de sa musique, conjugue une certaine ascèse de l'aspect matériel et des énergies de liaison très fortes entre les porteurs d'une signification éparpillée : nous recevons une impression d'intensité à laquelle nous attribuons une multiplicité sémantique parce qu'elle paraît l'écho d'une foule de relations possibles entre le moi et le réel.

Parmi les esthétiques actuelles importantes qui s'appuient sur l'idée de complexité du matériau, il faut citer:

1. L'école stochastique/statistique (Xénakis et ses imitateurs) avec des effets de masse calculés;
2. L'école spectrale, essentiellement française (Murail, Grisey, Saariaho, etc.) utilisant des spectres sonores structurés de façon complexe;
3. Le complexisme caractérisé par un discours polyphonique radical (Ferneyhough - seule une critique débarrassée de toute polémique pourrait décider s'il faut y ajouter certains de ses élèves, la "New Complexity" anglaise par exemple ou ma propre musique).

Les développements qui suivent seront consacrés exclusivement au complexisme, que j'introduis au niveau de la grammaticalité d'un discours, non comme notion stylistique, afin de désigner une nouvelle étape dans l'évolution signée - au plus tard - par la musique "hyper-"complexte de *La terre est un homme* de Ferneyhough.[3]

Abordé de manière phénoménologique, le complexisme de distingue par:

1. La densité et la vitesse des événements,
2. Un rythme et une structure des hauteurs compliqués,
3. Une morphologie abondante,
4. Une polyphonie (réelle ou au niveau micro-paramétrique) allant dans le sens d'une structuration plus dissociative du discours,
5. Une polyphonie de processus articulant des devenirs formels,
6. Un "surplus" perceptif,
7. Un type d'écoute diagonal,
8. Une sémantique immanentiste,
9. Une forte expressivité,
10. Une multitude de perspectives et de dimensions se greffant sur "l'empiricité" de l'œuvre d'art.

IMPLICATIONS TECHNIQUES

La question centrale de la structuration musicale n'est pas

2- Dans W. Gruhn (ed.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg, 1989, pp. 121 sqq.

3- Le complexisme ne doit pas être confondu avec le phénomène Xenakis. La question fondamentale serait de savoir si une écriture fondée sur des principes statistiques /stochastiques est conciliable avec une discursivité musicale structurée, sans laquelle une écoute fonctionnelle et donc une sémantisation (porteuse de complexité) est impensable. Voir l'article brillant de François Nicolas *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon*, dans *Entretemps* n°6. On trouve dans le même numéro l'article gênant de Jan Vriend, *Le monde ouvert des sons et ses ennemis*, appliquant l'opposition plate bon/mauvais à Xénakis et Ferneyhough. Ses attaques contre ce dernier sont ridicules : "l'académique" n'est rien qu'une attention à la logique propre du musical, parler d'une "musique sur papier" ne montre que l'incapacité de l'auteur à écouter ce qu'il entrevoit en lisant. Et ce qu'il nomme liberté ne recouvre sans doute rien d'autre qu'une élimination du sémantique.

seulement dépassée parce que l'absence de relations, ou leur négation, est bien plus prisée que leur présence. Cette question doit surtout être abordée pour ne pas laisser dans l'ombre la génèse compositionnelle du discours musical, se soustrayant ainsi à la manipulation réflexive. Sans prétendre à une description exhaustive, je vois se profiler dans la pensée musicale d'aujourd'hui essentiellement trois modes stratégiques destinés à créer des relations, augmentées d'un certain nombre de variantes et de combinaisons.

1. La processualisation (la linéarisation) des transformations (les deux pouvant être dissociées de manière polyphonique)
2. Une imbrication ou tuilage multidimentionnel d'unités syntaxiques (avec des degrés divers d'interdépendance et d'autonomie hiérarchique)
3. La répétition cyclique d'un matériau ou de procédés structurels, surtout dans le domaine micro-paramétrique (qui offre non seulement une relative cohérence du vocabulaire stylistique mais aussi un éventail variable de contrastes expressifs).

Le second point à aborder sous ce rapport morphologique d'une abondance complexiste concerne le moyen privilégié de réunir les éléments séparés en une unité organique ; j'y vois en même temps l'équivalent de ces énergies de liaison qu'offrait jadis la tonalité, ou de ces tensions qu'offraient les deux principes fondamentaux de la gravitation métrique et de la force centripète de l'harmonie. A présent, les morphèmes sont reliés de façon multiple par une interaction entre syntaxe, parataxe et hypotaxe - à la fois comme polyphonie réelle et dans des sous-structures (différenciées selon les paramètres). Le fameux "état du langage", l'état du matériau, n'existe plus s'il a jamais existé. (Pourtant la critique pourrait déduire certains critères de l'emploi concret d'un certain matériau par le compositeur - on verrait là comment il est utilisé, avec quelle intelligence, quels rapports avec l'histoire surgissent et comment les archétypes morphologiques et les topoi sont actualisés). Aujourd'hui le matériau résulte d'une (nouvelle) production artificielle, découlant de la pensée paramétrique : celle-ci, en tant que pouvoir, est à la fois une puissance de réalisation et une structure mentale. Elle présuppose la différenciation (historique) des paramètres eux-mêmes - compris non pas de manière physicaliste, comme dans le sérialisme, mais comme immanente à la musique ; là s'effectue le passage du sérialisme vers le complexisme. Ainsi, la pensée paramétrique

est - pour le formuler de façon hégelienne - une structure mentale qui a toujours opéré (fût-ce à l'état latent) et qui vient à elle-même dans un moment (historique) culminant.

Des paramètres (d'un ordre supérieur) peuvent être dans le domaine des hauteurs, la conception des intervalles, des accords, de l'harmonie, la verticalité, l'horizontalité, la diagonalité, dans celui du morphologique, l'aspect motivique, la figuralité, la thématicité, ou la gestique. La conscience de la multiplicité des paramètres qui se présentent objectivement au compositeur, alliée à l'éthos d'une construction cohérente et globale de ceux-ci mène à des hyper-complexités ou des paradoxes, dont la solution, ou du moins l'équilibrage ouvre des espaces pour le déploiement d'une facture musicale nous restituant une spontanéité subjective qui n'est pas en porte-à-faux vis-à-vis de la philosophie musicale.

Dans ce nœud, ce tourbillon, je vois comme une autogénèse (salvatrice) par elle-même de la logique autonome du discours musical.

Une rythmique complexiste est le meilleur levier de la composition complexiste. Elle remplit en gros trois fonctions:

1. la réalisation par l'écriture des nuances de l'interprétation (surtout agogiques), après la disparition de conventions de réalisation ou d'interprétation générales;
2. la polyphonisation du discours musical - la rythmique joue ici, depuis que les procédés diasthémiques ont été pratiquement neutralisés, un rôle décisif;
3. la réalisation d'un certain type de prose musicale - caractérisée qualitativement par l'évitement de l'identité, de la régularité, la symétrie ou la répétition, au profit d'une variation continue, d'une rythmique (informelle) et de gestes structurés de façon complexe intégrant des processus "sous-cutanés";
4. l'accroissement du potentiel expressiviste par des changements fréquents et brusques des gestes et des intensités d'impulsion;
5. la genèse d'une discursivité complexiste par l'interaction de la syntaxe, de l'hypotaxe et de la parataxe, déterminées par la structure;
6. la synthèse (pour une partie traditionnelle) des principes morphologiques du rythme (rythmique additive, proportionnelle ou hiérarchique, éléments qualitatifs comme le traitement des accents, de la métrique, des anacrouses etc.), construction rythmique pluridimensionnelle, comme par la généralisation de principes existant depuis l'Ars Nova (isorythmie).

Le but d'une technique de composition complexiste au niveau

de l'organisation est avant tout la polyphonie. Celle-ci n'est rien d'autre que la dissociation de la discursivité musicale. C'est pour cela qu'on peut indiquer une hiérarchie de degrés différents de dissociation - fonctions de ce qui se trouve être dissocié - alors que leurs combinaisons (à l'intérieur de ces degrés, mais aussi entre eux), par exemple une polyphonie de polyphonies (l'exemple classique serait le motet à quarante voix *Spem in alium* de Thomas Tallis), permettent un riche éventail de possibilités de présences d'un objet musical. La polyphonie est la dissociation des lignes, la polymorphie celle des gestes (*Gestalten*), la polyprocessualité celle des processus dans le temps; j'appellerais polyvectorialité celle des techniques de genèse (pré-)compositionnelles elles mêmes, la polyconceptualité celle de "l'idée" intégrante (idée au sens schönbergien ou de "l'idée esthétique" de Kant) - enfin, "poly-œuvre" serait celle d'un *opus* pluriel (ou sens ou Zofia Lissa parle de *Opusmusik*): je reviendrai sur ces derniers degrés de polyphonisation.

IMPLICATIONS SEMANTIQUES

Il est difficile de parler de manière abstraite de sémantique musicale, reliée concrètement à un "style" donné, car il faudrait s'appuyer sur des œuvres choisies avec des couches de signification analysables, reliées à des traces transformationnelles de la perception et d'une sémantisation mentales (en passant par les instances de la mémoire, de l'anticipation, de la familiarité, de la culture etc.) - de plus, les œuvres complexistes sont bien trop mal connues chez nous pour qu'on puisse en parler de manière franche. Je voudrais aborder en revanche deux points de cristallisation de la sémantique complexiste: le surplus perceptif et l'écoute diagonale.

Celle-ci présuppose une orchestration ou instrumentation d'un métier irréprochable et d'un équilibre parfaitement balancé des informations, si bien qu'il n'y a aucun effet de "cache"; la perception - la pure réception par les sens de ce qui est joué - se fait ainsi sans entraves. Du point de vue de la phénoménologie de la réception, lorsque le degré de dissociation polyphonique des textures sonores augmente, l'idée d'une écoute qui saisirait tout également (c'est à dire tout ce que l'oreille croit spontanément devoir entendre, qui paraît significatif pour une sémantisation ultérieure et qu'elle ne veut donc négliger) de façon active, consciente, éveillée: bref, comme présence - cette idée

s'évanouit. Au lieu de cela, le surplus d'informations augmente pour la compréhension. Ce qui importe, c'est que l'écoute, au lieu de rester statistique, devient fonctionnelle - ainsi seulement naît une dialectique entre l'obligation de tout devoir saisir et l'incapacité de le saisir. Ma thèse était, quant à ce dilemne, que le moi qui percevait était en quelque sorte renvoyé à son propre "surmenage" et réagissait de façon oblique en produisant (dans le moi lui-même) une (nouvelle) matrice sémantique, permettant, de manière "transphénoménale", de nouveaux moyens linguistiques et de nouvelles significations, que le compositeur pourrait "viser" par ricochet. Cette hypothèse (spéculative certes, mais non sans vraisemblance) doit être relativisée; je suis effectivement persuadé que se produisent de nouvelles dimensions de significations par ce "surmenage" perceptif et qu'il ne faut pas interpréter comme une contemplation de soi-même intrapsychique , mais comme phénomène sémantique immanent à la musique. Cependant, le moment d'une sémanticité immédiate, reliée aux phénomènes (et qui précède historiquement), demeure en quelque sorte nié ou suspendu - *aufgehoben*, au sens hegelien.

On pourrait objecter qu'une perception particularisante comme réaction à un surplus d'information inassimilable (sur l'instant) n'est rien de bien nouveau et s'appliquerait même, à strictement parler, à toute musique polyphonique, voire à toute musique, jamais tout à fait épuisable. Mais cette remarque paraîtrait plutôt étayer mon argumentation - car c'est une chose tout à fait différente si le phénomène décrit est pris comme point de départ d'un principe esthétique fondé sur une certaine grammaire et qui promet dorénavant des moyens linguistiques pour une sémantisation musicale. C'est justement la décision d'en faire un principe qui définit le complexisme; il est ainsi, conséquent avec l'histoire, le savoir, parvenu à la conscience de soi hegelienne, que toute musique est en dernière analyse hypercomplexe. Et la conséquence inéluctable en sera un changement de paradigme (au sens de Thomas Kuhn).

Dans la discursivité complexiste, marquée par la polyphonie, la densité et la rapidité d'une morphologie abondante qui produit un sur-effort perceptif et un surplus d'informations, il faut distinguer surtout trois aspects:

1. aspect synchrone: la perception d'objets (quelle qu'en soit

la délimitation) hautement différenciés et polymorphes, relativement uniformes d'un point de vue dénotatif mais connotativement polyvalents;
2. aspect diachrone: en premier lieu la perception des couches polyphoniques, d'un champ de voix indépendantes, en second lieu celle de la réalisation en-temps -par le temps - des objets synchrones et de leur appartenance aux couches polyphoniques;
3. aspect formel: chaque "moment" musical du discours est un point de croisement multiple et multidirectionnel de stratégies et de conséquences formelles.
L'écoute diagonale résulte de cette trame tissée d'une différenciation synchronique, d'une multilinéarité diachronique et de polyvalences formelles. Elle ne se résume pas à la dimension horizontale qui suit chaque voix indépendante et simultanée avec les autres, ni à la progression verticale d'une "harmonie", et elle n'est pas non plus un mixte des deux. Elle est qualitativement différente, et ne se cantonne pas à la musique complexiste, mais caractérise la perception de toute polyphonie (interprétée de façon accentuée et pointue). L'oreille concentrée, active, dirigeant son intention sur l'objet mais aussi spontanément sollicitée par lui, "divague" entre les lignes polyphoniques différenciées selon leur importance morphologique, percevant le reste ou bien de façon périphérique - comme phénomène "voisin", ou sous-cutané - puisque l'écoute peut travailler selon des paramètres fondamentaux agencés par l'écriture; ou bien en extrapolant, en percevant ce sur quoi elle a "passé" a posteriori et en le restituant indirectement. La diagonalisation de l'écoute en général implique une augmentation du potentiel sémantique immanent au discours musical. En même temps, ces chemins innombrables d'une possible écoute diagonale peuvent être mis à profit consciemment comme un élément à viser dans la composition complexiste. Par cette écoute diagonale - développement dialectique de l'écoute polyphonique - le complexisme crée un nouveau type d'écoute. Là aussi, il y a un changement de paradigme.
Au fond, ces constructions visant une écoute diagonale correspondent à celles que Glenn Gould, en tant qu'interprète critique, réactualisant ce qu'il joue, dégageait en soulignant les éléments dissociés d'une polyphonie ou en re-polyphonisant ce qui ne l'était pas, ou pas suffisamment. Gould est

pour cela un musicien complexiste *par excellence* à mes yeux - sa transcription de l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs* est du complexisme à l'état pur.[4]

IMPLICATIONS HISTORIQUES

La complexité comme richesse de relations structurelles et multivalence sémantique est une caractéristique privilégiée des grands chefs d'œuvres de la tradition, le *Ring* de Wagner, *Siegfried* en particulier, pouvant être considéré, malgré ses faiblesses, comme l'œuvre la plus complexe (quantitativement) de toute la littérature musicale. En revanche, une complexité "complexiste" ne se trouve dans l'histoire que de manière disséminée, même si le complexisme est un produit de l'histoire et que les racines génétiques qui le déterminent ne se limitent pas à ce phénomène de la complexité - les exemples puisés dans l'histoire, davantage que précurseurs, présentent des affinités électives. En voici les plus importants: l'*ars subtilitor* (Codex Chantilly, manuscrit de Turin [5]), une partie de la polyphonie vocale du XVème et XVIème siècle anglais (Eton Choir Book, les volumes consacrés à la "Music of Scotland" dans *Musica Britannica* et ceux de la "Tudor Church Music"), Gesualdo di Venosa, Carl Philipp Emanuel Bach, le contrepoint de la dernière période de son père, la *Grande Fugue* de Beethoven, beaucoup de passages chez Wagner, la polyphonie entièrement chromatisée de Max Reger, la *4ème Symphonie* de Charles Ives, plusieurs œuvres d'Alban Berg (dont les pièces pour orchestre), et parmi les contemporains déjà entrés dans l'histoire ou la légende: Conlon Nancarrow (plutôt d'un point de vue phénoménologique cependant que syntaxique) et la haute époque du sérialisme (*Gruppen*, *Polyphonie X*).
Le complexisme, fidèle aux principes d'une écriture intégrale, structurelle, polyphonique et immanentiste est (nécessairement) une suite du sérialisme, mais il ne démontre pas que celui-ci se "survit" - il en représente une évolution au sens d'une avancée et d'une montée dialectiques, si tant est que la dialectique comme paradigme analytique puisse encore nous suffire aujourd'hui. Les deux acquis du sérialisme, la pensée par paramètres - en tant que réflexion autonome, immanente à la musique - et la percée d'un immanentisme (lui aussi autonome, débarrassé de ce que la tradition charriait d'hétéronomies) "idéal" latent de naguère, ces deux ne sont plus guère la

4- Cf. C.-S. Mahnkopf, *Glenn Goulds klavieristische Ästhetik*, dans *Üben und Musizieren*, 5/90, Mainz, 1990.

5- Par exemple la ballade *Sur toute fleur la rose est colourie* du manuscrit de Turin, Biblioteca Nazionale, J. II. 9.,CMM 21, Rome 1963, pp. 169 sqq. Il faudrait mentionner également Solage.

naïve impulsion d'une immédiateté substantielle mais le point de départ (auto-)réfléchi d'une application contrôlée. La complexité qui permet un surplus au moyen d'une généralisation de la pensée paramétrique rend possible et même exige la base d'un poly- et même multimorphisme qui s'est dessiné au plus tard avec la *1ère Symphonie de chambre* de Schönberg. S'il s'est ensuite résorbé, c'est d'une part à cause de l'avant-gardisme un peu adolescent des protagonistes du sérialisme et, de l'autre, à cause des prémisses esthétiques déplacés par un acte volontaire vers la musique ponctualiste. Aujourd'hui, le complexisme nous le restitue, s'approchant ainsi de l'utopie adornienne d'une *musique informelle* (libérée, et pourtant significative sur beaucoup de plans simultanément). Ainsi, "l'ère des processus thématiques et motiviques" dont parle K. Wörner n'a pas pris fin avec le sérialisme, mais survit, quoique avec une facture et une fonction différentes de la morphologie musicale. Le multimorphisme est une des caractéristiques d'une polyphonie dissociative et en même temps constitutive du complexisme.

Les "grands" de l'époque bouillonnante de l'après-guerre, Stockhausen et Boulez (jadis sans conteste des compositeurs de génie) en tête, parus pour rénover la musique de fond en comble, ont assez vite de nouveau lâché prise. Nous savons ce qui subsista: ce fatal gâtisme artistique qui gagna toute une génération et forme un contraste frappant avec sa longévité physique. Les exceptions - que l'on peut compter sur les doigts d'une seule main - ne changent rien à la décadence déchirante de ces deux décennies, si prometteuses de surcroît. La faute fondamentale est peut-être que favorisés par le destin pour être l'opérateur de ces innovations (irréversibles), ils n'aient pu les faire accéder qu'au niveau d'un savoir productif, non réfléchi ni conscient de soi-même, sans la conscience métacritique de ce autour de quoi les nouveaux acquis gravitaient réellement. Voilà la raison pour laquelle ils ont tous dérivé, après avoir rempli une fonction elle-même déterminée par une logique propre, vers un nulle part très divers. "Ils sont morts" - on peut ici paraphraser une formule qui a connu son moment de gloire.

A notre époque, où la musique, et celle avant tout que l'on nomme toujours "nouvelle" (comme si cet adjectif n'impliquait pas en soi une mise en échec du temps) est remplacée par la simulation d'elle-même, par une hyperréalité au sens de Baudrillard, il ne s'agit de rien d'autre que de la continuation

même de l'intelligence musicale, maintenue à son niveau d'autonomie et d'autogenèse. Cette dernière donne à la musique la force de s'exiler dans la non-comptabilité des systèmes pour s'y confronter à elle-même, dépouillée, grâce à l'enfant dont parle le conte, des habits de l'empereur; l'agitation affairée autour de la carrière et du pouvoir, le népotisme et le darwinisme social n'y sont bien entendu d'aucun secours. La Nouvelle Musique est morte, et depuis longtemps; c'est par mégarde que son nom survivait - le futur devra en trouver un autre, plus approprié à la chose. Je vois dans le complexisme, qui obéit à cette logique propre qui perdure, l'instance la plus actuelle, la plus significative et la plus articulée pour un changement qui ferait date et se révèlerait (si tant est que l'histoire n'est pas déterminée par des facteurs externes à la musique, écologiques par exemple) comme un changement de paradigme. On ne peut cependant parler d'une révolution musicale, car tout ce qui est déjà condamné, obsolète et prolongé de façon artificielle, se maintient mieux que jamais.

IMPLICATIONS ESTHETIQUES

J'ai introduit, pour cerner l'état avancé de l'intelligence musicale, la triade complexisme - immanentisme - expressivisme; ces deux derniers concepts qui ne se situent pas sur le même plan, plutôt comme soutien. Avec le complexisme, la sur-structuration paraît en contradiction, ou du moins en concurrence, avec le principe d'économie, et d'autre part avec le principe (classiciste) de la résolution des conflits - mais le monopole de ces deux derniers a toujours été menacé par l'idée d'une fin en soi propre à tout maniérisme, par un idéal expressif qui caractérise les romantismes, par le postulat moderniste de l'innovation et de la destruction et enfin par la confusion sémantique propre au post-modernisme. De plus, le seuil d'un trop-plein (éventuellement inutile) dépend du potentiel constitutif de la grammaticalité (qui produit le sens). C'est en tant que grammaticalité que le complexisme est conçu en premier lieu, afin de pouvoir avancer un paradigme innovatif, rendant possible la continuation de la musique dans le cadre discuté ici.

L'immanentisme - le nominalisme musical venu à lui-même - est d'une part un acquis historique (résultat d'un processus continu d'autonomisation de la musique jusque dans ses cellules mêmes), et d'autre part un idéal (au sens idéaliste),

comme un éthos en somme, une obligation. Il joue un rôle-clef pour l'explication théorique: en ce qui concerne une "sémantique immanentiste" et le rapport (qui ne serait ni de négation, ni affirmatif, mais de symbiose) à l'héritage de la tradition. La sémantique immanentiste ne désigne pas seulement ce qu'indique la formule naïve de "certaines choses" que la musique serait seule à pouvoir "dire" - répondant, dans le domaine non-conceptuel, à l'aphorisme de Nietzsche: "Heureusement que la musique ne parle pas". Ce nom désigne avant tout un vaste champ d'exploitations de ce que la discursivité musicale produit comme processus (dissociés) de transformations du matériau comme polyvalences, comme multi-directionnalités et comme multi-morphismes des traces inscrites sur la "peau extérieure", agencées par le réseau donné des règles d'écriture. Elle offre ensuite les membres dispersés pour une nouvelle conceptualisation du passé dans la perspective multiple (pluridimensionnelle) des complexismes, empêchant en même temps la reprise de caractéristiques stylistiques (historiquement contingentes) et de leur charge sémantique; c'est justement l'élimination de celles-là, devenues elle-mêmes un concept culturellement repérable, qui s'avère absolument nécessaire.

L'expressivisme (qui serait une généralisation méta-historique de ce que l'on connaît entre autres comme expressionnisme), reste fidèle à ce qu'on nomme l'expression en musique et le relie à la constitution du Moi en général (au sens de Hegel), qu'il désire comme partenaire d'une communication symbolique. L'immanentisme et l'expressivisme ne sont pas des entités exclusives mais au contraire complémentaires, et dont le rapport ne conduit pas à un malentendu objectiviste - chacun est plutôt la condition de réalisation de l'autre. L'expression du subjectif au moyen d'une unité (fragmentée de façon multiple) entre le spirituel, l'émotif et le somatique (entendu comme état individuel d'une personne ou d'une époque) dans le *medium* de la musique n'est possible que par une transformation vers l'immanent et, réciproquement, la musique n'est significative que si elle se retrouve, rayonnant vers l'extérieur, dans le sujet d'où elle émane. Une musique d'assez de valeur atteint l'humain, une musique où se traduit l'âme atteint l'expression.

Pour le dire encore une fois: le complexisme, joint à l'expressivisme et à l'immanentisme, est un *medium* de la connaissance. L'abondance complexiste reflète - par une transformation

musicale interne - l'hypercomplexité culturelle et sociale et la simultanéité de sémantiques polymorphes, dont l'insignifiance virtuelle par neutralisation réciproque sera comme combattue par la dimension sémantique du complexisme, en jouant sur la polyvalence des espaces nouveaux entre ce qui se trouve dissocié par la polyphonie. A chacun des éléments de la triade est assignée une marque constitutive et un objet de réflexion interne:

a) le complexisme fonde la technique, la grammaire (musicale) et se réfère au monde et à sa structure;

b) l'expressivisme définit la morphologie (musicale) et réagit au moi;

c) l'immanentisme garantit la profondeur de ce qui est spécifiquement musical et reflète sa position dans le monde.

L'esthétique complexiste veut conserver une image globale (tenant aux principes de l'originalité, de l'expressivité, du symbolisme et de l'individualié) de la musique: en cela elle se trouve en opposition stricte au remplacement actuel non seulement de la musique par la simulation d'elle-même, mais aussi de la perte même de son substrat. L'écoute se défonctionnalise, la prétention est privée de sa fonction spirituelle, le contenu est désubjectivisé (les subjectivistes, de nouveau téméraires, ne savent pas ce qu'est la subjectivité aujourd'hui), l'écriture est déhistorisée, au sens où l'on en efface toute trace de son histoire. Les résultats des innombrables esthétiques particularistes (dirigées contre le principe d'une perspective multiple de l'écriture) ne sont que des réductions phénoménologiques: tendance vers l'hétérophonique (*New Complexity*), vers un "son pur" (école spectrale), vers la "temporalité pure" (minimalisme). Les conditions culturelles actuelles, empêchant la productivité et ennemies de l'art, entravent de plus l'authenticité. Les jeunes compositeurs comme ceux qui sont "arrivés" se retrouvent dans un dilemne qui les dévore. Les premiers doivent se lancer, pour obtenir simplement que l'on prenne note d'eux, dans un "management" fiévreux qui mine sans pitié leur sensibilité, leur seule force - les seconds (pas toujours minés) ne sont arrivés qu'après avoir assumé un rôle social (à l'intérieur de ce qu'on appelle la vie musicale), le plus souvent incompatible avec le principe artistique fondamental de l'indépendance. L'opposition entre cette obligation de se vanter soi-même pour se vendre et la solitude de la production artistique paraît insurmontable, alors que sans la "monadisation" absolue un grand

art est impensable: les artistes totalement intègres comme Kafka, Webern, Beckett ou Berg n'auraient aucune chance aujourd'hui, et cela veut tout dire.

IMPLICATIONS PHILOSOPHIQUES

L'espace possible d'une esthétique immanentiste suggère la vision utopique d'une *musique pure* venue tout à fait à elle-même, sans aucun conditionnement externe ni fonction imposée, voire qui aurait oublié les traces de ce processus séculaire d'émancipation.

Pour l'instant, l'autonomie (à l'intérieur de l'art et dans son rapport à la société en général) et l'auto-génèse (mécanisme de reproduction qui est comme un système immunitaire de la logique musicale) sont les piliers sur lesquels doit s'appuyer une musique qui voudrait se sauver elle-même et dont la réflexion philosophique doit tenir compte.

La logique propre de l'écriture qui régit le complexisme est, d'un point de vue transcendental, ce qui fait que la musique est musique, dans un sens emphatique: l'ontologicité interne du musical, non comme idée trans-temporelle (platonicienne), mais comme une manifestation dans l'histoire - quelque ineffable échappant à l'analyse mais à quoi les compositeurs au contraire ont un accès direct et sûr. Elle révèle la musique comme langage *sui generis*, indépendante, auto-référentielle et assurant sa propre genèse, au sémantisme immanent, et qui communique avec les autres sphères de l'esprit seulement de façon sous-cutanée et de façon très opaque. L'aspect général de cette sémantique est le non-dicible et le non-conceptuel en soi, et dont l'affinité avec l'absolu métaphysique est évidente ("C'est peut-être pour cela, écrivait Schönberg, qu'elle dit à chacun davantage que les autres arts") - l'aspect particulier désigne un système symbolique *eo ipso*. La musique exprime avant tout le musical, et qui n'entre dans aucne autre relation sémiotique clairement référentielle avec le monde. Elle-même, pas seulement les œuvres, est une monade.

L'autonomie et l'auto-genèse dans leur aspect actuel résultent d'un long processus d'émancipation (clôturé définitivement ces vingt dernières années) par rapport aux fonctions culturelles et sociales imposées. Cela implique également l'émancipation des tâches critiques, iconoclastes, subversives, visant à "changer radicalement le monde" - la musique en est incapable, car le

monde n'admet pas qu'elle révolutionne. Ceci exige une réponse au philosophe de la musique moderne, Adorno. Son esthétique tardive (pas seulement musicale) est profondément mue par une ambivalence relevant du diagnostic et de la conception de l'histoire et qui laisse la situation de l'art de ce millénaire finissant dans cette nomination de l'insoluble - ambivalence entre une autonomisation radicale résistant aux atteintes du monde extrérieur et, d'autre part, le besoin croissant qu'éprouve celui-ci pour le potentiel de vérité et de révélation de l'art.

L'analyse d'Adorno se situe dans un champ défini par l'exégèse négativiste de Beckett (le sens et le sujet tombent en ruine, l'art ne peut que s'approcher du silence) et l'utopie d'une *musique informelle*. L'essai dédié à la musique informelle, qui aurait pu ouvrir des perspectives insoupçonnées et a été jusqu'à présent à peine remarqué, ni par la musicologie ni par les musiciens, propose, en parallèle à la critique du dodécaphonisme esquissée dans la *Philosophie de la Nouvelle Musique* (anticipant par ailleurs tant de critiques futures) l'idée d'un franchissement dialectique des apories sérialistes par une négation (strictement au sens hegelien) concrète qui incluerait en même temps le travail thématique et motivique, lequel n'est obsolète qu'en apparence. L'œuvre est ainsi conçue comme se développant de façon continue, comme processus permanent, restituant de plus la spontanéité à une écoute éveillée: mais comme résultant d'un processus historique qu'il nomme et en résistant à toute révérence au sujet, omniprésent dans la musique. L'utopie d'Adorno, dirais-je, n'a pas seulement été mise à profit (partiellement) par le complexisme, indépendamment de la réception habituelle du philosophe et en suivant seulement une logique propre: bien plus, elle est concevable, en tant qu'utopie, seulement si on présuppose qu'Adorno, au rebours de son pessimisme historique omniprésent, a déjà reconnu (et reconnu comme préalable à son utopie même) l'émancipation de la musique comme cristallisation de sa logique propre et comme libération de ces liens sociaux qui rendent plausible l'éclairage négatif de l'art et de son pessimisme.

Avec d'autres penseurs juifs de langue allemande, comme Marx et Freud, Adorno partage la triste particularité que les conséquences de leur réception sont diamétralement opposées aux prémisses normatives fondamentales de leur pensée - preuve supplémentaire qu'une lucidité théorique radicale ne

permet guère de traduction fougueuse dans la pratique au sens propre. Le paradigme teuton de l'esthétique musicale - se concentrant sur le rapport à la société - trouve en lui son premier porte-parole, même s'il a analysé pendant quinze ans en profondeur les partitions de Stravinsky et Schönberg, avant de publier l'argumentation sociologique de sa *Philosophie de la Nouvelle Musique*. La désagrégation de ce paradigme, ou plutôt sa dégénérescence en une simple idéologie - sans légitimation concrète par l'analyse des œuvres - voilà ce que j'appellerais le syndrome teuton. Il part, toujours, de l'idée que l'on peut appliquer à la musique (et donc à l'ensemble de ses critères) une réflexion sociologique et de ses critères à elle, de façon que la musique se soumette à la projection de critères étrangers à son système pour subir les objections (la plupart du temps arbitraires) des sociologues. C'est ne pas voir que la musique, quoique phénomène social comme toute apparence tangible, est séparée des autres sous-systèmes de l'espace social global (comme le politique, le système éducatif, etc.), qu'elle s'est elle-même, comme sous-système social, émancipée à travers un processus lui-même parfaitement social. La conception de la société qui fonde le "syndrome teuton" est désespérément sous-développée, en retard même par rapport aux efforts théoriques des sociologues eux-mêmes: la lecture pas seulement de Luhmann, mais déjà celle (non idéologique) de Max Weber pourrait être très profitable à cet égard. Considérée de façon strictement sociologique, la (Nouvelle) Musique est aujourd'hui un sous-système indépendant (pourvu de rôles personnels et de ressources financières) du sous-système "culture" et qui peut "digérer" des critères extérieurs (considérant par exemple l'ensemble de la culture) uniquement s'ils sont transformés en critères internes. Et c'est la faute capitale du syndrome teuton de n'en pas tirer les conclusions qui s'imposent.

Quant aux discours s'occupant d'applications plus concrètes, rien de plus pénible que le bavardage concernant l'état du matériau qui régirait l'écriture (et plus exactement l'absence d'un tel état) ou d'un pur néant qui serait pure expression. Il faudrait se souvenir de l'*Idéologie allemande* de Marx et de ses "brumes qui se forment dans le cerveau" - réactualisées.

Il faut sauver Adorno, dont on abuse tant et dont on réduit sans raison les ambivalences. Mais ceci impliquerait un changement dans la constitution même de ce qui est considéré comme musique.

CONCLUSION

Le complexisme n'a aucune prétention d'exclusivité - mais une prétention de vérité (en ce qui concerne l'histoire et la génèse, la vérité humaine, l'authenticité sociale); en cela il reste fidèle aux impulsions fondamentales de la modernité. Il n'est pas "post-moderne" puisque la post-modernité n'est pas la qualité d'un style ou d'une grammaire, mais un état de la culture, un état social: celui d'une apparente égalité des valeurs ou de leur neutralité, où tout ce qui est considéré comme important se vaut. Voir en lui un des derniers sursauts d'un paradigme usé depuis longtemps, exangue ou seulement surchauffé par le maniérisme, voilà une des constantes d'une réception aveugle, tout à fait comparable à la phase hyperexpressionniste autour de 1910, où l'ultime implosion/explosion du sujet devenait visible dans le moment même de son exténuation. Le taxer de conservateur serait même le signe d'un manque d'intelligence ou de réflexion. Le complexisme est l'expression la plus radicale, la plus réfléchie et la plus différenciée au moins de l'une des traditions principales de l'évolution de la musique occidentale, celle de la structure et de la polyphonie. Celui qui reprend cette tradition ou qui la prend comme point de départ d'une négation iconoclaste, ne peut contourner le complexisme; celui qui choisit plutôt une esthétique du sonore, du non-discursif, "empiriste", rencontre un peu moins de problèmes - il a finalement fait un choix facile en toute conscience.

Il ne s'agit pas ici d'une apologie scolaire de Brian Ferneyhough, par un de ses élèves. Les "créateurs de valeurs" (selon la formule de Hermann Broch) à partir d'un certain niveau n'ont guère besoin d'un patronage direct - ils feront leur chemin de toute façon: la "ruse de la raison" de Hegel devrait encore opérer jusqu'à nos jours. Seul un dénigrement concerté pourrait encore nier sa position éminente à l'intérieur de sa génération, dont il est sans nul doute le représentant le plus important et le plus intelligent. *Lemma-Icon-Epigram*, le *2ème Quatuor, Carceri d'Invenzione I* et les *Etudes trancendantales* sont d'incontestables chefs d'œuvre d'un rang historique. Voir là du conservatisme, un manque de réflexion du social ou une manipulation non-réfléchie du matériau ne peut qu'être l'expression d'une attitude désemparée, surmenée, de l'incompétence ou de l'ignorance, jamais d'une étude attentive, en particulier des œuvres elles-mêmes. Cependant, comme ma propre

théorie découle en grande partie de mes propres œuvres, et que son sens paraît mis en péril par ce tourbillon de jeux de langage incommensurables dont parle Lyotard, je voudrais me permettre de compléter ces développements par quelques exemples tirés de ma propre production. Cela est d'autant plus important peut-être que bien des compositeurs traités de "complexes" n'illustrent en rien, selon moi, le complexisme - Chris Dench ne paraît s'y intéresser que très peu, Michaël Finnissy se comporte comme un pianiste bruitiste, Richard Barnett m'a dit son incompréhension de ce que je nomme complexisme, Klaus K. Hübler a évolué vers une combination d'absurdité voulue et de technicisme, James Dillon enfin, qui se rapproche seul du complexisme (polyphonique et polymorphe), semble s'orienter vers la musique spectrale. La complexité complexiste paraît finalement plus personnelle que je ne le pensais - avoir besoin de délimitations (*omnia determinatio est negatio*) et en somme d'un manifeste.

Mes partitions - au nombre de treize jusqu'ici, à quoi s'ajoutent une dizaine de projets bien définis et dont je tiendrai compte dans ce qui suit - forment un système à réseaux multiples d'auto-contextualisation: des relations dues aux problèmes et aux matériaux traités dessinent de façon plus ou moins claire un certain nombre de cycles. Cette classification ne découle d'ailleurs pas d'une quelconque obsession d'ordre, mais du "mouvement de la langue" même; hormis la problématique de la complexité, fil d'Ariane, des cycles d'une autre nature se constituent.[6] Les œuvres formant un cycle que je nommerais "génèse du complexisme" revêtent une certaine importance pour moi. La polyphonie n'est rien d'autre que la dissociation de la discursivité musicale, et on peut ainsi établir une hiérarchie des degrés de dissociation, la combination, à l'intérieur de ces degrés, mais aussi entre eux, comme la polyphonie de polyphonies, permettant un spectre très riche pour la production de différentes présences virtuelles d'un objet musical. Par rapport à cette hiérarchie allant de la polyphonie à la poly-conceptualité évoquée plus haut, j'ai développé des conceptions d'œuvres où la complexité complexiste s'est manifestée toujours davantage.

- Dans ma pièce pour hautbois *Monade* une paramétrisation conséquente de toutes les techniques de jeu propres à l'instrument a conduit vers une dissociation de la production du son avec une dissolution" micropolyphonique" des lignes qui correspond, projetée sur l'ensemble de la forme à une "multi-morphie".

6- Quelques-unes de mes compositions (*Coincidentia oppositorum* pour flûte en sol, *Paralipomenon* pour quatuor à cordes, *Memor sum* pour alto, *mon cœur mis à nu* pour cymbalum, basson, tuba et saxophone) sont de véritables pièces de caractère (au sens où l'enseignait Berg), tentant de capter dirtectement une certaine expression. J'aborde la petite forme surtout dans *Krebs-Zyklus* pour violoncelle et piano, dans *mon cœur mis à nu, Stheno und Euryale, Paralipomenon, Die Schlangen der Medusa* pour clarinette et *Interpénétrations*. D'autres œuvres appartiennent à un ensemble que l'on pourraît nommer "schizoïde", soit qu'il y ait des versions parallèles d'une pièce (*différance*), qu'elles utilisent le même matériau (*Paralipomenon, 1er Quatuor, memor sum*) ou connaissent une "pièce-sœur" (*Rhizom* pour piano et *Rhizom/Myzel* pour deux pianos) ou se composent elles-mêmes de plusieurs ⇨

(suite de la page 96)
pièces (cycle *Medusa*) Plus importante est la suite consacrée à une perspective multiple immanentiste, dans - je l'espère - un approfondis- sement croissant: *Chorismos, 1er Quatuor, "il faut continuer" - Requiem für Samuel Beckett* pour ensemble de chambre, *Gorgoneion* pour hautbois, la symphonie de chambre et la pièce pour orchestre.

- Mes deux pièces pour orchestre de chambre, *Chorismos* et *Interpénétrations* travaillent, à côté d'une polyphonie "simple" et du clivage des textures globales, avec des polyphonies de polyphonies diversement agencées (le premier par le choix des textures choisies pour leur ressemblance ou leur contraxte, le second par des rencontres calculées de sonorités).

- Ma pièce pour piano *Rhizom*, hommage à Glenn Gould, se compose de treize couches (des "vecteurs" ayant chacun un profil propre, une directionnalité, une tendance) radicalement séparées, produites par des techniques de composition différentes - reliées entre elles par complémentarité - avec un matériau et des règles de fonctionnement propres (une "polyvectorialité"). L'exemple I montre les sept premières mesures, où tous les treize vecteurs sont concentrés dans un espace restreint, qui empruntent ensuite leur chemin propre.

- Mon *1er Quatuor*, écrit pour le quatuor Arditti, se fonde sur le concept de la multi-conceptualité: plusieurs conceptions, toutes aptes à porter une œuvre entière, sont réunies simultanément en une sorte de polyphonie sémantique. La pièce est à la fois quatuor et trio à cordes, et même de manière latente une "sonate" pour alto, appliquant la philosophie husserlienne du temps à travers quelques concepts-clefs, comme la rétention, la protention, etc. Il s'agit en même temps de la "réflexion" d'une autre pièce (*Paralipomenon*) qui conjugue le principe d'une forme à un seul mouvement et d'une forme à quatre mouvements, en travaillant sur la durée en soi, sans en épuiser les concepts. L'exemple 2 présente un extrait du troisième "mouvement" où le matériau, divisé en perspectives multiples, est de plus en plus densifié jusqu'au point culminant.

- Mon cycle *Medusa* est un concerto pour hautbois et orchestre de chambre - par son climat une pièce un peu "*fin de millénaire*", à un degré plus fort encore que *Interpénétrations*. Ce qui est spécifique cependant (à cette poly-œuvre) c'est que d'autres pièces, conçues comme un organisme tout comme l'œuvre entière, peuvent y être isolées, autonomes et susceptibles d'être exécutées séparément:

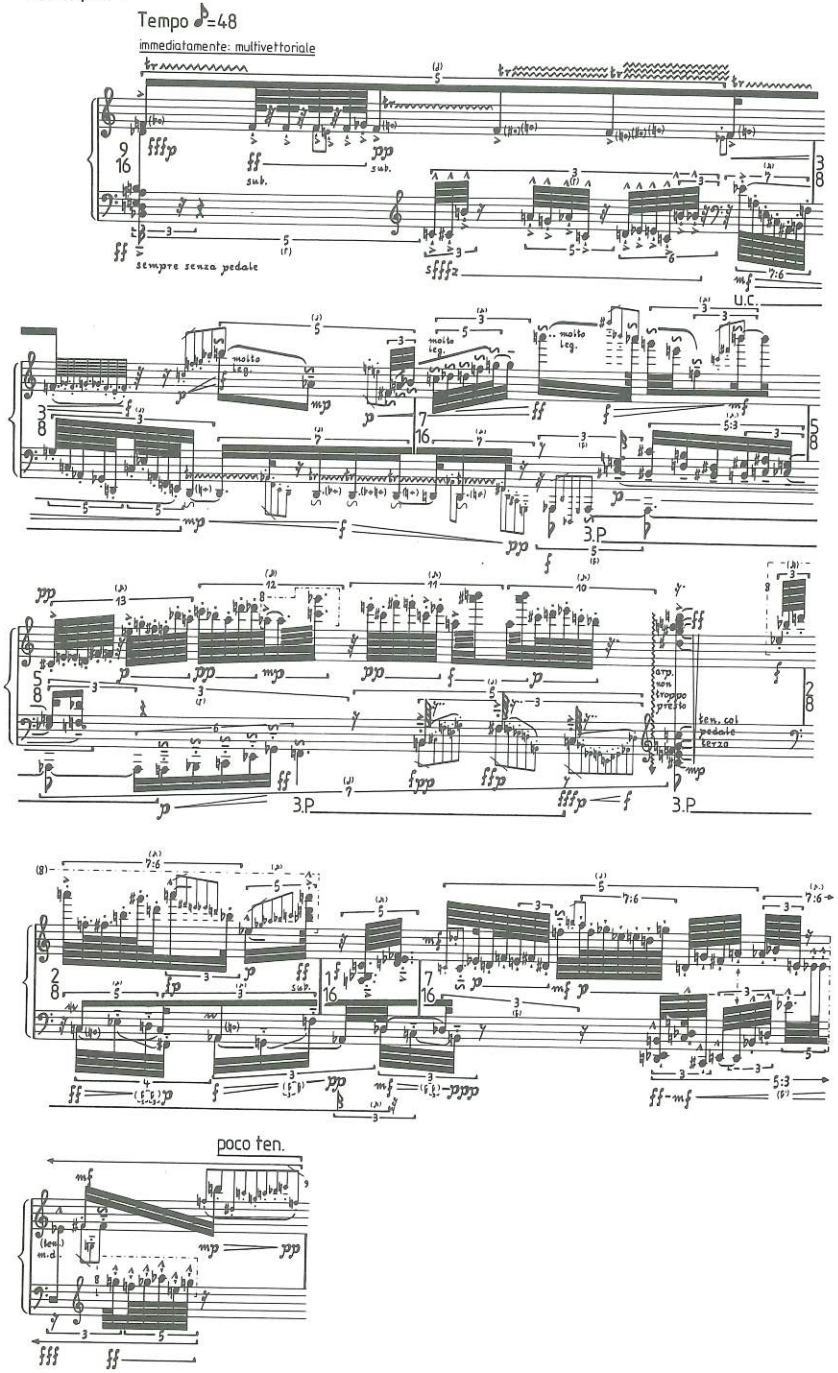
Gorgoneion pour hautbois seul (en gros la partie soliste du concerto),

Pegasos pour clavecin,

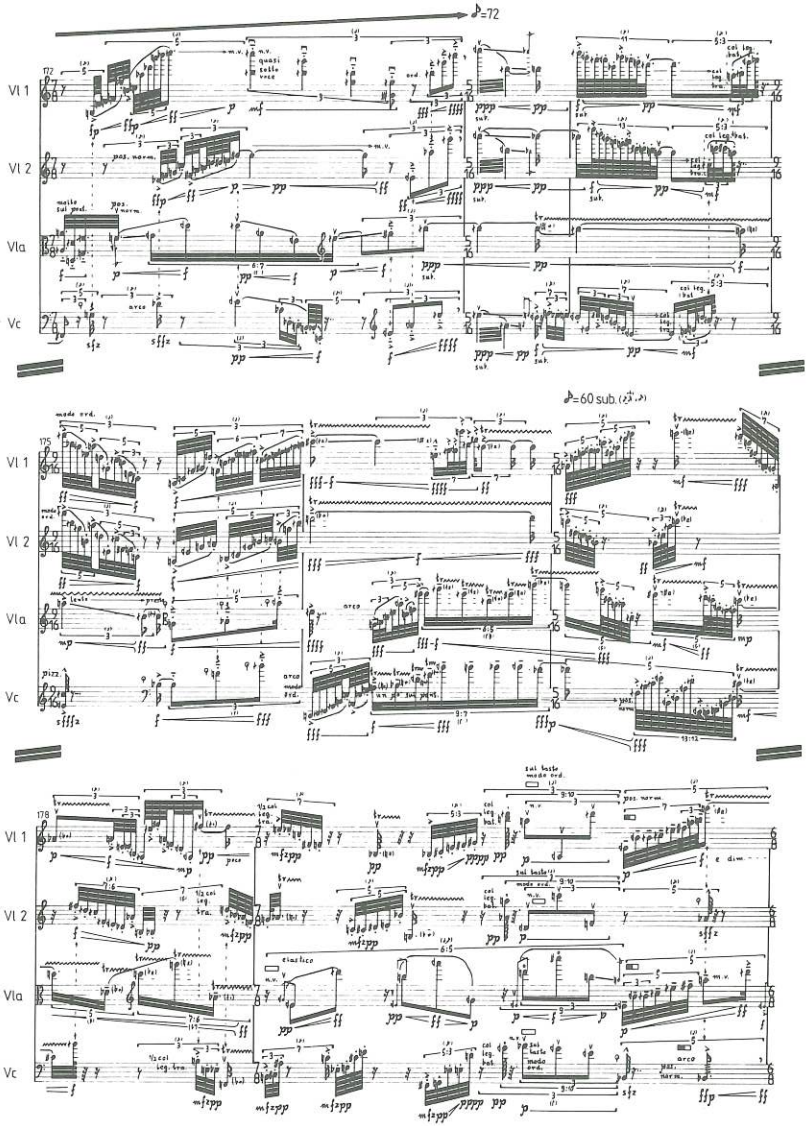
Die Schlangen der Medusa, quatre miniatures pour un joueur de différentes clarinettes,

Stheno et Euryale pour harpe, ces deux dernières existant par

exemple 1



exemple 2

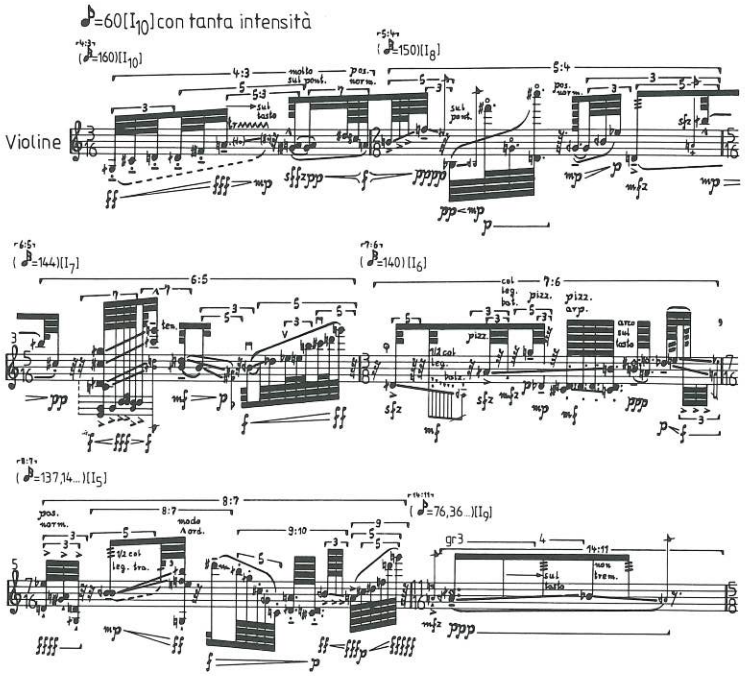


ailleurs dans différentes versions (enchaînement, avec *scordatura* ou non, différents types de clarinettes) si bien que le degré de dissociation, comme dans un labyrinthe à trois dimensions, se poursuit sur d'autres niveaux.

- Une pièce pour orchestre où l'on trouvera, en conclusion, une "temporalisation radicale de la complexité", sorte de synthèse entre l'emploi de perspectives multiples et de complexisme.

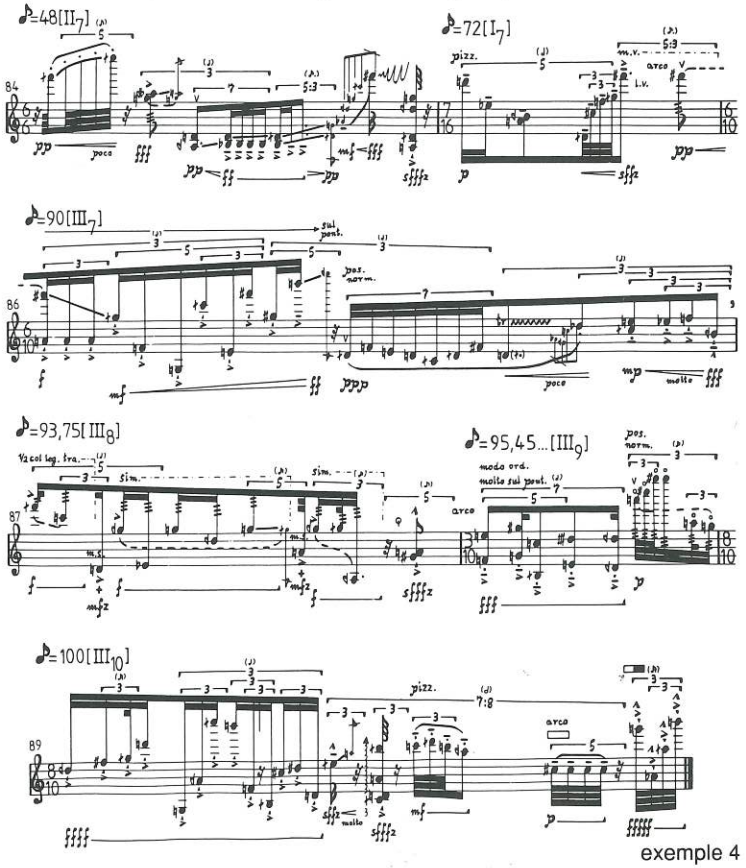
J'aimerais conclure de manière plus concrète par quelques remarques concernant ma pièce pour violon *différance* (composée de novembre 1987 à mars 1988 et créée par Irvin Arditti à Darmstadt en 1988), une œuvre régie par le concept de *différance* défini par Derrida. Il en existe trois versions indépendantes et complètes qui mettent en relief trois aspects de "la même chose". Le point de départ à été la variation permanente (productrice de différence) d'une unité morphologique globale donnée d'avance. J'avais déjà écrit dans *Chorismos* un passage extrêmement virtuose pour le violon solo, qui forme le début des trois versions (exemple 3).

On reconnaît, à côté de l'énorme différenciation des tempi, des rythmes, des hauteurs, des timbres et des dynamiques, dix huit

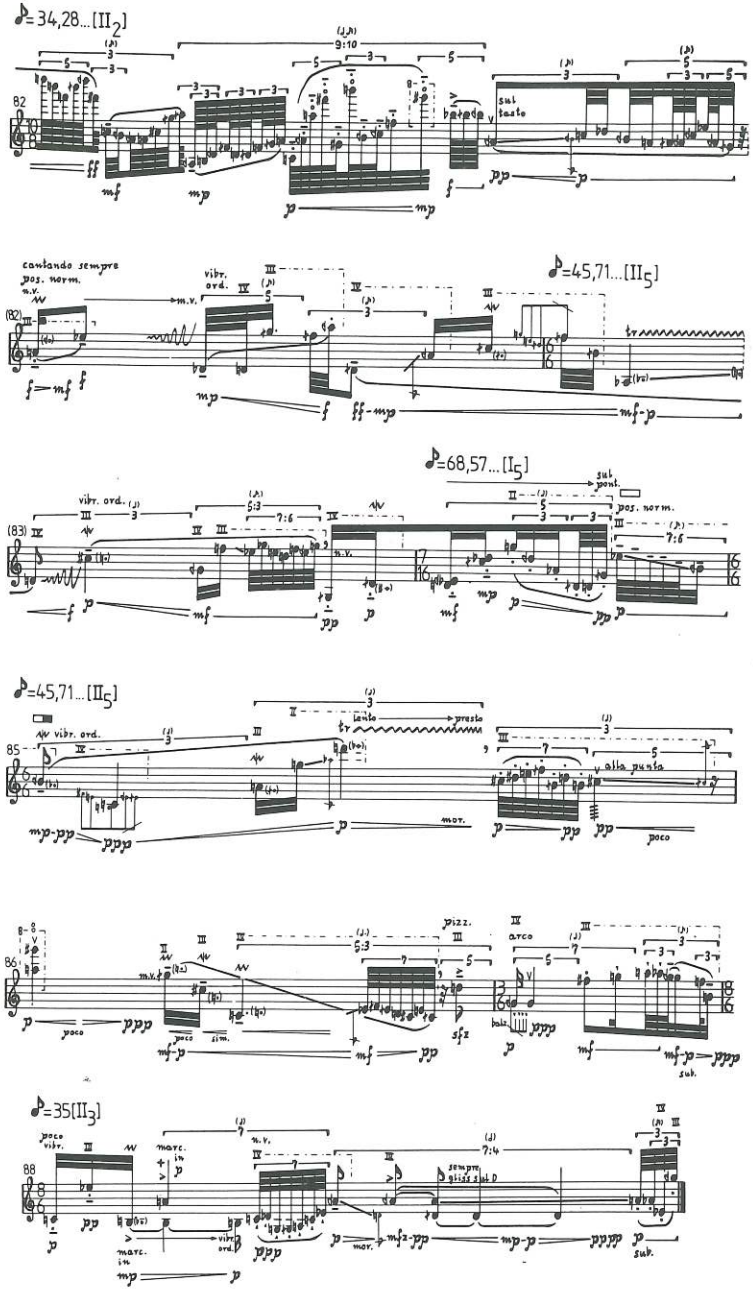


exemple 3

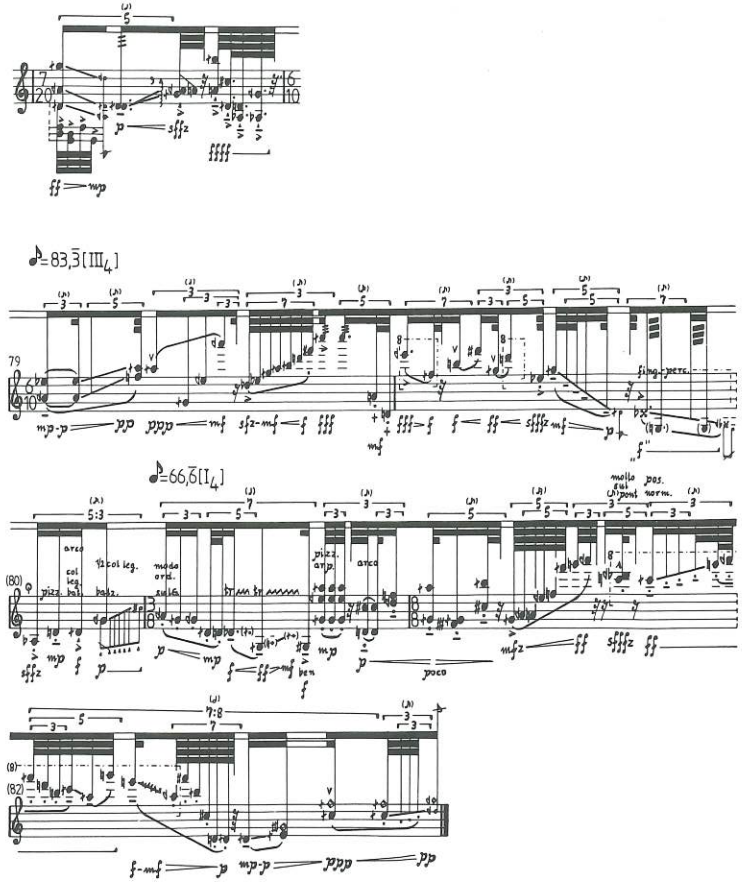
sous-morphèmes dans les mesures 1 à 5, et que l'on peut regrouper dans "différentes familles" aux caractéristiques identifiables (figuratif, mélodique, timbrique, gestique, glissando etc.). Le glissando d'harmoniques mesure 6 forme un contraste (constitutif de la structure), quasiment comme non-morphème. La première des trois parties n'esquisse rien d'autre en somme qu'une superposition "complexe" de plusieurs processus de développement (transformation des formes (*Gestalten*) et de leurs marques constitutives, comparable à ce qui se nommait jadis travail thématique et motivique) de ces familles en plusieurs " directions" et "interprétations". La deuxième partie, par contraste, travaille à côté de l'idée d'un univers de hauteurs non tempéré (dont la notation est résolue différemment dans chacune des versions), sur une présentation du non-morphologique. Le chemin de la troisième partie conduit vers une autre direction dans chacune des trois versions - dans la première (exemple 4) vers quelque chose de haletant,



exemple 4



exemple 5



exemple 6

d'éruptif - dans la seconde vers un discours chantant, rêveur (exemple 5) - dans la troisième vers une sorte de "réconciliation structurelle": j'ai pensé en effet pour cette dernière à une sorte de synthèse de toutes les autres. Elle s'achève ainsi sur un geste global (comprenant tout ce qui a été produit par les processus), ou les effets "d'érosion" des sous-morphèmes ou respectivement, leur potentiel de "résistance" se traduisent à un niveau supérieur (exemple 6).

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

SALVATORE SCIARRINO

DOSSIER SALVATORE SCIARRINO

MARTIN KALTENECKER
L'EXPLORATION DU BLANC 107

GUALTIERO DAZZI
ACTION INVISIBLE, DRAME DE L'ÉCOUTE 117

ENTRETIEN AVEC SALVATORE SCIARRINO 135

GÉRARD PESSON
HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE 143

CATALOGUE DES ŒUVRES, DISCOGRAPHIE 151

L'EXPLORATION DU BLANC

Martin KALTENECKER

L'œuvre de Sciarrino est singulière et paraît offrir peu de prises au commentaire. Secrète, souvent déconcertante, elle ouvre assurément un de ces "univers insoupçonnés" dont parle Proust; plutôt qu'un discours, elle figure une *voix*, nous suggérant, de manière fallacieuse peut-être, d'en chercher l'unité profonde du côté d'un moi, d'un "sujet", de catégories psychologiques que la modernité, dès longtemps, a voulu suspendre. Avec une curieuse obstination - "mon catalogue ferait pâlir d'envie un octogénaire" [1] - Sciarrino parcourt un univers toujours le même, en une sorte de repli où le sujet, fasciné par un monde sonore que lui seul entrevoit, en transcrit inlassablement les images. Sciarrino est né à Palerme, il a vécu à Rome, à Milan, dirigé pendant un temps le Teatro Communale à Bologne, puis s'est retiré à Città di Castello, assurant un enseignement intermittant. Curieux contraste au fond entre cet isolement croissant, voulu, et une réputation qui en fait l'un des compositeurs italiens les plus joués de notre époque.

Sciarrino a trouvé sa voie, à la fin des années 60, en rompant avec ce que l'on pourrait nommer le modèle darmstadtien: il trouve alors cette couleur particulière faite d'un flot continu de sons, tissé de souffle, de bruits infimes, d'harmoniques, de

1- *Annales de mes tables* (texte inédit)

petits groupes d'événements microscopiques formant un timbre global. Cette rupture libératoire semble avoir laissé d'ailleurs quelques traces traumatiques: Sciarrino est hanté par l'idée de devoir défendre sa musique contre l'impossibilité de lui appliquer des analyses numériques précises, et il attache beaucoup d'importance à son écriture pour piano, toute en arabesques et glissandi, retrouvant, dit-il, en un "geste anthropologique", la position naturelle de la main. Dans sa *3ème Sonate*, une musique "à la Darmstadt" est d'ailleurs citée: "Des nuages démesurés de matière sonore se contractent et se dilatent périodiquement, en une sorte de chaos pulsé. Dans la phase d'intensité maximale, des sons isolés sont lancés à travers tous les registres, puis deviennent de plus en plus denses, alors que la vitesse augmente, le staccato devient legato, on débouche sur de nouveaux nuages, qui marqueront le discours qui suit. Cette manière de balayer un chaos par différents systèmes produit une accélération du style et du temps: nous voyageons en avant et en arrière dans l'histoire. L'oscillation n'est pas grande, elle couvre trente années environ (...). Refusant tout usage citationnel de ce qui préexiste, une mise en perspective historique peut irriguer l'imagination musicale - et justement, des fragments de Boulez et Stockhausen, modèles de référence, ont été mêlés au discours."[2] Sciarrino quitte donc cette voie royale de l'histoire, celle de la musique allemande menant de Bach à Schönberg via Beethoven et Brahms. Sa plus haute admiration va vers Mozart et la musique romantique - et son œuvre s'inscrit, me semble-t-il, dans un rapport originel et fondateur à la Nature, celui-là même qui définit le Romantisme. Il n'est d'ailleurs que de lire les titres de ses partitions pour reconnaître le thème récurrent de la descente aux enfers, de la fusion avec la nature, singulièrement de la nuit, pour voir se profiler les thèmes orphiques chers aux poètes romantiques, puis à Schubert, à Schumann, à Wagner. La nature n'est pas pour lui un réservoir de proportions numériques [3], une leçon de structure, c'est un environnement où l'on puise des effets, des ambiances acoustiques. Et il faut se souvenir que chaque projet d'innovation a été lié, dans l'histoire de la musique, à ce retour vers la nature, une autre nature - le *Sturm-und-Drang* se voulait, tout comme la musique atonale de Schönberg, une transcription plus fidèle des mouvements de l'âme, les futuristes italiens, comme Stravinsky et Debussy avant lui, désiraient retrouver une nature plus innocente, plus pure, plus rude, et qui

2- *Réflexions sur la 3ème Sonate* (texte inédit)

3- A l'exception du nombre d'or

ne soit plus trahie par une rhétorique conventionnelle et figée. Relisons par exemple cette page de Wagner, programmatique, en songeant au refus du langage post-sériel dominant de la part de Sciarrino: "La mode n'est pas ainsi une production créatrice autonome, mais une déduction artificielle à partir de son contraire, la nature. La mode invente de façon mécanique, et le mécanique se distingue de l'artistique en ce qu'il procède par déductions, allant d'un moyen vers un autre, pour ne produire qu'une machine - alors que l'artistique procède à l'inverse, laissant derrière lui tous les moyens l'un après l'autre, pour aboutir enfin à la source de tout moyen, de toute déduction, à la *nature*, satisfaisant rationnellement un besoin profond." Il faut retrouver, dit Wagner, "cette vie défigurée par la mode"[4], et voilà assurément le point de départ de bien des recherches: cette même foi un peu naïve dans les vertus inépuisables du réel se retrouve chez Sciarrino, tempérée par l'ironie. Sa musique est parfois au bord de l'imitation - les mouettes de *Motivo degli oggetti di vetro*, la volière du *2ème Trio*, les cailles de *Lohengrin* répondent au coucou de la *1ère Symphonie* de Mahler. Et les musiques nocturnes de la *7ème Symphonie* paraissent se prolonger encore dans *Che sai, guardiano della notte?* - sons furtifs, froissements d'étoffes, insectes emportés par une brise douce[5].

Cette obsession du *Naturlaut* nous mènerait encore du côté de Debussy: "Qui connaîtra le secret de la composition musicale? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau, déposent en nous de multiples impressions. Et, tout à coup, sans qu'on y consente le moins du monde, l'un de ses souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical."[6] Il n'y a peut-être pas de plus juste exergue à la musique de Sciarrino, et il faut porter à son crédit d'avoir su éviter, combattant son ingéniosité de "transcripteur", l'écueil si menaçant d'un art rétrograde qui eût tablé sur une profondeur ou un impressionnisme convenus alors même que les calculs de structure ne l'endiguaient plus. Un système de pensée paraît affleurer chez lui dont on aurait pu déduire une toute autre musique - élégante simplement, sténographie subtile d'atmosphères. Chez Sciarrino, au contraire, c'est une attention sidérée, radiographiant et filtrant l'objet sonore pour en faire un objet musical - ainsi, de même que le coucou de Mahler chante comme par hasard une quarte, sur quoi se construit tout le mouvement, *Il Motivo* déconstruit par

4- *Das Kunstwerk der Zukunft, Sämtliche Schriften*, III, Leipzig, Breitkopf & Härtel, p.58-59.

5- Sciarrino a composé un *Kindertotenlied* qui reprend le texte du premier lied de Mahler. Comme le violon désaccordé du second mouvement de la *4eme Symphonie*, le piano de *Immagine di Arpocrate* est accordé un quart de ton plus haut pour scintiller dans l'obscurité.

6- Cité par Stefan Jaroncinsky, *Debussy*, Paris, Seuil, 1970, p.11.

anamorphose musicale (coupes, interversions, collage) le paysage balnéaire vu à travers ce prisme déformant que mentionne l'épigraphe[7].

Cependant, l'art de Sciarrino ne coupe jamais vraiment le lien ombilical avec la musique tonale, ses gestes, ses formes - il la cite comme ombre qui défilerait derrière le discours. Parlant de son bureau, de sa table de travail, Sciarrino écrit: "Vers trente ans j'ai reconnu cet instinct royal à renfermer, comme dans l'Arche, un exemplaire de chaque chose: fragments archéologiques authentiques (et quelques faux que j'avais bricolés), monnaies grècques (quelques-unes) et romaines, carènes de navires, lampes à pétrole, reliquats de grand-mère, minéraux, plumes, coquillages, au milieu de tout un répertoire casanier comme sacralisé, soutiré au silence des débarras. Ma *Wunderkammer* commençait pauvrement mais quelle valeur fertile lorsque s'y ajoutait la fantaisie d'un visiteur précoce des musées. Curieux oui, mais toujours enfant."[8] Le livret de *Cailles en sarcophage* est ainsi un cabinet d'amateur un peu monstrueux, où sont entassées des citations de toute la culture littéraire et philosophique de l'Occident - étrange capharnaüm intellectuel. La *Aspern-Suite* (résidu d'un autre travail scénique) reprend de même des formes musicales anciennes qui reviennent comme des fantômes dont on se moquerait: une ouverture en ¢ martelée par des cordes en harmoniques *saltellato* - une canzonetta ironique évoquant à travers l'hystérie d'un clavecin, d'une flûte, d'un soprano quelque idylle poudrée, alors que le violon et l'alto ajoutent un petit vent bruissant - une passacaille dans un 2/4 obstiné décliné par des coups de langue réguliers dans la flûte - un nocturne avec gammes, soupirs et tierces alternées... Et pourtant, les citations textuelles (comme celle du *Gaspard* de Ravel à la fin de *... de la nuit*) sont relativement rares chez Sciarrino - son art est du côté d'avantage de l'allusion, de la tradition effleurée, sous-entendue, dissoute dans de longues trames presque silencieuses. Il aime d'ailleurs à mettre en musique des fragments tronqués, comme l'aphorisme de Wittgenstein ("Ce dont on ne peut parler , il faut s'en taire") dans *Un immagine d'Arpocrate*: seul "... darüber muss man schweigen" est repris, et c'est à l'auditeur de compléter ce blanc que figurent les points de suspension. Il en va de même dans la musique - comme dans la caverne de Platon, les ombres des discours et des formes défilent silencieusement. *Allegoria della notte* prend appui sur le *Concerto*

7- "Sur la chaudière que porte l'un des démons sur la tête, on aperçoit une image reflêtée: la fenêtre de l'atelier de Bosch".

8- *Annales de mes tables*

pour violon de Mendelssohn, dont l'incipit est cité, prolongé ensuite par un *si* insistant, gelé, au début de l'œuvre. La comparaison avec *Accanto* de Lachenmann s'impose, où le *Concerto pour clarinette* de Mozart, enregistré sur une bande que le soliste fait entendre à quelques rares endroits en montant le son, défile tout du long. Cette différence "technique" (jamais chez Lachenmann, le soliste ne "touche" à la partie mozartienne) symbolise ce qui sépare profondément deux univers qui peuvent par certains aspects se ressembler (bruits créés par les instruments formant des trames où apparaissent rarement des hauteurs reconnaissables). Sciarrino compose un éloignement, mais se retourne vers un monde naufragé comme Orphée vers Eurydice, alors que Lachenmann, avec les mêmes moyens quasiment, le détruit. Chez les deux, on entend comme un refus de la musique, refus aussi d'une rhétorique banale et triomphante, un peu trop sûre de ses effets; mais l'art de Sciarrino, même à tavers l'ironie, est placé sous le signe d'une mélancolie, d'un refus doux et complice de ce qu'elle récuse, alors que Lachenmann intervient plus radicalement pour transformer l'écoute. Sciarrino, je l'ai dit, c'est avant tout une voix qui se retire dans l'ombre où il faut aller la chercher; Lachenmann, c'est encore un discours, plus âprement social et plus exposé, là où Sciarrino se nourrit d'une nostalgie ironique épris de la perte. C'est d'ailleurs là le point d'ancrage des habituelles critiques adressées à Sciarrino - et que résume cette petite vignette due à la plume de Ulrich Dibelius: "La perception est constamment menée, par ce qui est à peine audible, par des situations extrêmes et au bord de se rompre, par une virtuosité démultipliée ou des indications seulement schématiques, vers ces régions où commence le silence: sorte d'occultisme musical qui paraphrase, au moyen des échos de formes anciennes, d'attitudes passées et de traces effacées de la tradition, bien davantage son éloignement, au lieu de s'exposer, par un renversement nécessaire, au présent."[9] Il faut cependant tenir compte du contexte italien, pour tempérer ce reproche - d'une culture qui, depuis la Renaissance, s'est construite dans le domaine de la pensée à coups de citations, de gloses, de centonisations, tenant lieu de reflexion authentique; il suffit de rappeler qu'en Italie, un Massimo Cacciari est considéré comme un philosophe. Il y a chez les intellectuels italiens souvent comme un penchant à s'identifier sans autre forme de procès à des "expériences" anciennes, à se reconnaître dans telle

9- Ulrich Dibelius, *Moderne Musik*, II, Mainz, Piper-Schott, 1989, p.297.

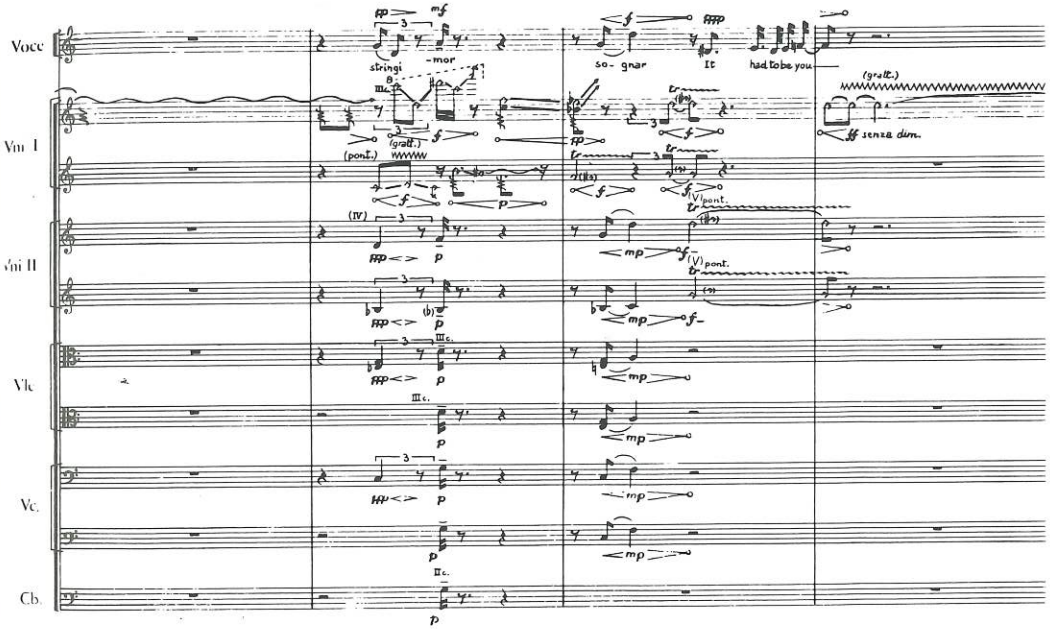
citation qui peut construire une identité. D'où par exemple l'appareil mythologique dont se parent les partitions de Sciarrino - mythologie que l'on tente de réactualiser en y projetant des analyses anthropologiques destinées à lui injecter une saveur ou une obscurité nouvelles. D'une certaine manière, les œuvres de Sciarrino s'avancent larvées, suggérant une profondeur, un ailleurs que la musique, simulacre savant, réalise tout autrement. La préface de *Fauno che fischia* tourne autour de cette ambiguïté - et la contourne: "Mais on dira que j'y crois encore. Et on dira qu'aujourd'hui, les êtres surnaturels ont tous disparu. Certes, celui qui n'emploie guère son temps à des études humanistes de nature variée sera plus malin, et ne pourra jamais croire que d'autres puissent encore les rencontrer - les faunes; et que l'on peut se familiariser avec eux au point de les convoquer parfois autour de notre table de travail pour qu'ils sortent de l'obscurité profonde de la maison, des recoins les plus sombres de notre jardin mental". Tout cela doit s'entendre *cum grano salis*; Sciarrino poursuit: "Le titre, formé de mots que tout le monde peut comprendre, est pour moi le seul bout de l'œuvre qui communique déclarément quelque chose de personnel, et je me sers de lui comme d'un messager fidèle, même s'il parle souvent de manière chiffrée. Catalyseur d'idées, il porte de bons conseils, des désirs, des fantasmes, des choses vues. Il peut même fournir à l'auteur des associations cachées. (...) Il s'agit ici d'un titre figuré, pour exorciser ceux qui prétendent que la musique n'est jamais descriptive, ou ceux au contraire qui voudraient y voir decrits d'agréables fantasmes, de ceux précisément qui apaisent et rendent faciles en apparence les rapports entre nous et le monde."

On peut donc ignorer, on doit outrepasser, cette préciosité littéraire - et on doit répondre à Dibelius en soulignant l'originalité, la force nouvelle de ces filtres qui servent à Sciarrino pour se situer face au passé - la balance penche inévitablement du côté de la recherche des sonorités nouvelles et insoupçonnées. "Presque toutes ces innovations techniques sont nées à ma table, écrit Sciarrino. Intuitions vérifiées par la suite quand les images étaient coagulées en sons et en hiéroglyphes. En fait, la table équivaut, pour un compositeur, à une enclume, un oreiller où se forgent des rêves pour les autres. Ces inventions apparemment instrumentales naissaient précisément d'une exigence constructive et non expérimentale. Dans les premières années, il a fallu parfois rectifier la mire et préciser, approfondir un résultat dans les compositions

suivantes. Mais ce contrôle agissait sur le sens, jamais seulement sur la technique ou la notation. On dit que j'ai inventé beaucoup de sons - mais ce n'est pas la découverte d'un seul son qui importe. certains sons, parmi mes plus caractéristiques, ne m'appartiennent pas vraiment. On me doit de les avoir assemblés pour qu'ils deviennent musique - 'je les portais jusqu'aux confins du langage'."[10] Cette évolution, continue, agrège Sciarrino à ces compositeurs dont les différentes œuvres nous semblent les mouvements d'une œuvre unique - il n'y a pas plus de "progrès" chez lui que chez Schubert, Chopin ou Ravel.

De ces sons, l'asymptote est le silence - c'est en lui que viennent se noyer les hauteurs, dont le maniement définit encore si souvent le discours d'un compositeur - horizon ou pierre d'achoppement. Sciarrino sait d'ailleurs jouer de ces variations de la perceptibilité, laissant apparaître soudain, sur la texture fondue des harmoniques, quelques intervalles qui résonnent clairement - comme le motif des *campane, campane* que fredonne Elsa dans *Lohengrin* ou ces airs compressés, qui apparaissent, au début de *Efebo con radio* comme de petits déchets que l'on ramasse avec tendresse:

10- *Annales de mes tables*



Certes Sciarrino reste fasciné par ce qui est brillant, dans un sens presque optique de nouveau - en témoignent les *Caprices* pour violon ou les *Nocturnes brillants* pour alto, son écriture pour les cordes, les pièces pour flûte. Mais il sait aussi estomper, ternir par des techniques précises un éclat trop séduisant - la douceur n'est que furtive, promesse vite retirée. Il y a chez lui un art du *a contrario*, qui sait décevoir l'auditeur sans pourtant le heurter, une façon d'ironie formelle (ce que le compositeur définit comme "forme anti-rhétorique") où l'extrême dilatation temporelle figure le nadir du sens. *Immagine d'Arpocrate*, dédié à ce dieu égyptien du silence, représenté l'index appuyé sur les lèvres closes, marque sans doute le paradoxe à son extrême. Comme les *Altenberg-Lieder* de Berg exigent une centaine de musiciens pour jouer dix minutes, un grand orchestre, un chœur et un pianiste ne produisent ici, pendant plus de trois quarts d'heure, qu'une rumeur lointaine! Il n'y a pas à proprement parler chez Sciarrino de développement, de processus - il y a un travail mouvant sur la fusion des couleurs aboutissant à ce qu'il nomme un "timbre résultant": "Les Anciens voyaient une correspondance entre micro et macrocosme. Nous, pour notre part, ne nous rapprochons que rarement d'une telle énigme, et on peut s'étonner qu'ici (dans *Da a Da Da*) l'exubérance de l'infiniment petit réssuscite ce mirage de manière sonore. L'édifice n'en est pas une simple somme, une superposition, mais se construit à partir de la synthèse du son. A la base nous trouvons un concept dont la formulation, une fois achevé l'édifice, doit le célébrer: le timbre comme résultante. Et si celà est une chose facile à concevoir de nos jours à notre pensée, à laquelle les machines obéissent, quand l'œuvre fut composée, cela semblait une intuition très osée. Chaque groupe d'instruments est filtré à travers une gamme en quarts de tons par *scordatura*. L'ensemble, la partition définitive, est recomposée à partir de grumeaux sonores hétérogènes, complexes et d'une intonation changeante. On peut dire que cet orchestre illimité serait comme l'utopie d'une musique de chambre subtile - et que sous-tend peut-être une utopie sociale. Les turbulences de la matière, les constellations qui viennent s'échouer lentement sur le silence sont produites par l'agrégation et le redoublement des unités. Le silence est à son tour "représenté", le vide rendu palpable par une lumière intérieure qui décroit".[11]

Assez curieusement, ces œuvres-là paraissent évacuer d'une

11- Catalogue de l'exposition *L'immagine del suono*, Milan, 1985

certaine façon la dimension temporelle, les événements, comme Sciarino le dit plus loin, se disposant davantage dans l'espace que dans le temps, réalisant l'exclamation de Parsifal: "*Hier wird der Raum zur Zeit!*". L'art de Sciarrino (presque à l'insu du compositeur, pointant toujours quelque profondeur culturelle ou anthropologique), entretient ainsi des rapports étranges avec l'*optique*, jouant sur un échange perceptif entre l'œil et l'oreille. Pour revenir encore une fois vers l'homme (lequel décrit avec émotion des nuages se déchirant pour laisser apparaître la clarté de la lune ou la lumière trop vive de certains paysages toscans, celle des tableaux néo-classiques), peut-être n'est-il pas indifférent de savoir qu'il a longtemps été tenté par le dessin. Et il note encore: "Pour chacune de mes œuvres je me souviens de l'orientation des fenêtres, c'est à dire sous quel jour elles ont vu le jour; j'en garde chaque nuance et l'heure et la saison, sauf pour *Ai limiti della notte* que j'ai fini de recopier dans un hôtel à Paris, de nuit justement, et, très franchement, j'ai oublié l'orientation de cette dernière table..."[12] En 1985, Sciarrino a exposé les graphiques qui précèdent ou accompagnent la réalisation de presque chaque partition, visualisation indispensable pour saisir la forme et, parfois, l'expliquer. Il y a là tout un héritage *gestaltiste*, une conception non-vectorielle de la forme, qui rapproche Sciarrino de Ligeti et de Xenakis, et qui, à considérer les éléments, pense par groupes et grappes, calculant l'indifférence naturelle de la perception à certains détails où d'autres compositeurs ancrent la justification même de leur langage.

Ce flottement espace/temps n'est pas par ailleurs sans dangers: ainsi, dans une grande partie de la musique de chambre, l'intégration du piano (les glissandi répétés) n'est guère que visuelle, cohérente seulement sur le papier - et quelques œuvres orchestrales laissent entr'apercevoir comme l'écueil d'un art simplement décoratif, une sorte de papier peint d'une rare finesse - le diorama de la nuit...Mais là réside aussi l'originalité de cet art - comme par agrandissement, grossissement ou miniaturisation, un événement est focalisé ou au contraire éloigné: on dirait que le compositeur, avec tout un arsenal de loupes et de verres grossissants, photographie le frottement d'un archet sur une corde et en tire tout un caprice, ou bien retourne une longue-vue pour éloigner, indifférencier un concerto romantique. Il y a là un jeu sur la perception de la surface, perception brouillée, troublée, ou au contraire trop proche de son objet, qui sug-

12- *Annales de mes tables*

gère un nouvel art du simulacre, tel que les analyses de Gilles Deleuze le définiraient. Platon divisait les copies des idées en deux catégories, les bonnes (les copies-icônes) et les mauvaises (les simulacres). Or le renversement du platonisme signifierait également contester cette distinction, "faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes et les copies"[13]. Un art du simulacre effacerait l'ancienne dichotomie chargée de morale d'une profondeur et d'une surface, du réel et de son imitation esthétique: et Sciarrino nous dit bien qu'il n'y a plus de différence, dans l'absolu, entre le cri d'un oiseau et sa transcription adéquate. C'est alors que s'établit une étrange continuité entre la nature - mais disons plus précisément: le monde des bruits et des sons mêlés - et l'œuvre musicale, continuité bien plus troublante que l'affirmation classique d'un sujet qui la soumet ou la pille - et les deux ainsi, vases communicants, promettent à nouveau comme un bain de jouvence acoustique.

13- *Logique du sens* Paris, Minuit,1969, p.296 et 302.

ACTION INVISIBLE, DRAME DE L'ÉCOUTE

Gualtiero DAZZI

Est-ce la vie, ou une nuit d'hallucination, à la fin ?

Le *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino est de ces drames de l'écoute, comme était aussi le *Prometeo* de Nono, dans lesquels l'auditeur est appelé à se concentrer sur des objets sonores infinitésimaux, immobiles en apparence mais qui se révèlent comme des micro-organismes mouvants, agrandis des millions de fois, formés de cellules complexes dont la somme n'est jamais que le détail d'un objet final à la révélation toujours différée, impossible peut-être.

Cette écriture et l'artifice subtil qu'elle suppose trouve leur argument dans un mythe bouleversé ou le vrai lutte avec le faux sur le fil d'une narration toujours en danger. Ce *Lohengrin*-ci n'est pas un opéra. L'oeuvre est donnée comme "action invisible" et l'auteur suggère qu'un rideau s'interpose entre la scène et le public ; procédure là encore de suspens, d'une résolution possible de l'énigme. Imaginons une oeuvre scénique dans laquelle l'image est virtuelle, en soustraction. Seule la musique délivre la clé des événements. Ici, toute la force du langage est employée à

créer des images dramatiques, à produire l'illusion, sans aucune nécessité de déléguer à la représentation. Et cependant, cette musique est un théâtre.

Ces sons sont déjà théâtre.
Ils n'ont pas besoin d'être illustrés, ni d'être vêtus d'une image :
ils ont *leur propre image.*
Affiner l'écoute.
La rendre subtile, transparente aux dimensions de la mémoire. (...)[1]

Le texte de cette "action invisible" est tiré du *Lohengrin fils de Parsifal*, des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, recueil composé d'histoires onirico-ironiques utilisant des personnages mythiques de tous horizons, Salomé, Hamlet, Persée et Andromède, Pan et Syrinx [2] . Se référant à un symbolisme dont les repères visuels seraient les oeuvres de Moreau ou Böcklin, et sans se priver de donner à ces contes un caractères parodique, Laforgue insuffle une vie nouvelle à ces personnages mythologiques avec la légère nuance d'une provocation. Cette provocation n'est pas innocente et, bien loin des paraphrases très à la mode sous le Second Empire, relève plutôt d'une intense introspection préfigurant quelques uns des itinéraires chers aux iconoclastes du XXème siècle.
"L'angoisse métaphysique et le besoin d'amour", voilà, en vérité, les thèmes essentiels des *Moralités Légendaires*" [3]. *Lohengrin, fils de Parsifal* est l'histoire d'un rapport impossible, d'une pureté inaccessible figurée obsessivement par le thème du blanc et de la lune.

Voici que nous vient sur les infranchissables lagunes de la mer, l'Immaculée-Conception (la seule) ! - Je vous salue, Vierge des nuits, plaine de glace, que votre nom soit béni entre toutes les femmes, vous qui satinez leurs seins de distinction et y faites sourdre les laits nécessaires [4].

Le récit laforguien s'articule en deux parties dont voici la trame :

I - Nuit de pleine lune au bord de la mer. Lorsque la lune se lève, le Grand Prêtre appelle les vestales à offrir à la lune/Immaculée-Conception leurs seins pour qu'y sourdent les laits nécessaires. Seule Elsa ne se découvre pas. Accusée d'être impure, elle est condamnée à l'aveuglement si son fiancé ne se présente pas. Le chevalier sur un cygne qui lui était apparu en rêve arrive à son secours. Son de cloches.

II - Dans le jardin puis dans la chambre de la Villa Nuptiale. Le caractère lugubre des lieux, l'atmosphère teintée de caprice réduisent inexorablement au néant leur nuit d'amour. Lorsque Elsa dévoile sa féminité et son désir, Lohengrin la méprise et étreint désespérément le coussin ("*il cuscino, il cuscino !...*") qui se transforme en cygne et s'envole par la fenêtre pour rejoindre la lune.
Sciarrino dans son *Lohengrin* tiré de Laforgue a choisi d'inverser la succession des événements et partant, de leur donner plus d'ambiguïté : la nuit de noce (scènes I et II) précède l'attente de Lohengrin (scènes III et IV). Le chevalier a-t-il abandonné Elsa ? Ne l'a-t-il pas encore libérée ? Ou bien sommes-nous dans le domaine de l'auto-suggestion (*schwärmerisch* l'appelait Wagner). Par cette opération apparemment anodine de permutation, Sciarrino va en fait désancrer le récit et le livrer entièrement à la narration musicale. Plus de raison discursive. Pas plus de linéarité que dans l'inconscient. A plusieurs reprises Elsa se réveille en sursaut de ses rêves hallucinés pour y replonger aussitôt. Tout cela n'est peut-être que rêvé.

Evoquer l'espace intérieur veut être l'épigraphe du nouveau Lohengrin [5]

Quelle stratégie pour une écriture onirique ? Y-a-t-il une composition qui rende compte de la folie ? La technique sciarrinienne du montage : mettre côte à côte "les morceaux d'une totalité qui n'a jamais existé" et atteindre à une dimension temporelle divisée, réfractée, onirique.
La caractéristique principale de la poétique de Sciarrino est la concentration sur le timbre entendu comme l'aspect conditionnant toute la conception musicale. La composition étend d'ailleurs ses opérations du micro au macro-timbre. La plus petite unité timbrique chez Sciarrino est déjà une dérivation de l'usage (comme la perversion du mythe chez Laforgue). Tous les modes de jeu sont employés pour dénaturer le timbre habituel des instruments.
La texture orchestrale de Lohengrin est articulée en deux niveaux principaux :

1) superposition de micro-objets propres à chaque instrument créant eux-mêmes des objets complexes que j'appellerai ici

1- Salvatore Sciarrino, note liminaire à la partition de *Lohengrin*, Ed. Ricordi, Milan, 1982-84 Lohengrin. Action invisible en 1 prologue, 4 scènes et 1 épilogue, d'après Jules Laforgue, pour récitante, ensemble (2fl., hb., 2cl., cor., tp., tb., perc., 2vn., alto., vlc., cb.) et voix (ten., btn., bs.). Création à la Piccola Scala de Milan - prix Italia 1984.

2- Ce recueil de Laforgue en son mélange de mythes malicieusement recomposés avait vocation à être "sciarrinien". Sciarrino travaille actuellement à un *Persée et Andromède* pour voix et dispositif électronique (n.d.l.r.).

3- Pascal Pia, préface aux *Moralités Légendaires* de J. Laforgue, Ed. Gallimard, Coll. Folio, Paris 1977, p. 9.

4- Jules Laforgue, *op. cit.*, p. 91.

5 Salvatore Sciarrino, *op. cit.*

objets-timbre. Les objets-timbre, désignés ainsi par transposition sémantique, sont des agrégats sonores aux contours fermés, ils ne subissent généralement que peu de transformation tout au long de l'oeuvre. D'une durée assez courte, ils se représentent à des distances invariables. Ils sont comme des étalons d'un espace-durée. Ces objets-timbres sont des éléments, des objets partiels.(ex. 1 et 8)

2) juxtaposition des objets-timbres en des ensembles complexes que j'appellerai des *objets-geste*. Ces assemblages d'éléments plus petits, fermés sur eux-mêmes, sont une manière de constituer une temporalité artificielle par un jeu très fin du retour et de l'écart. Par une légère permutation des objets-timbres à l'intérieur de chaque objet-geste, par la raréfaction ou l'intensification de la texture qui en dérive chaque instant est à soi-même son agrandissement (sa suspension) et sa multiplication. En ce sens, ces objets-timbre sont des mémoires. L'oeuvre se souvient d'elle-même à tout moment.
La succession des objets-geste n'est nullement soumise à une directionnalité immanente à la composition (pas de développement), mais se fait selon cette stratégie du montage que j'évoquai plus haut et qui veut rendre compte de la transposition hallucinée du réel propre au personnage d'Elsa.
La forme musicale est homogène à la forme dramatique : six moments (Prologue - 4 scènes - Epilogue) caractérisés par une sonorité particulière et une fonction précise dans le temps interne du récit de façon à ce que le déroulement temporel ne soit pas linéaire. Il est important d'insister sur ce fait que le matériau lui-même, dans ses unités les plus réduites, intègre cette fonction temporelle dans un jeu d'entrecroisement, de flash-back, de superposition/juxtaposition de plans.

... Je cherche une nouvelle idée de la Forme. C'est une recherche qui concerne les parcours parallèles, ce que j'appelle les "court-circuits" de la mémoire. Composer alors n'est pas mener un processus rectiligne mais se servir de fragments. De faux fragments en définitive, car l'idée d'ensemble (unitaire) est celle d'une polyphonie de l'esprit, aussi réelle que n'importe quel autre langage [6].

Voici un tableau où l'on peut suivre le déroulement de l'*Action invisible*, le contenu schématique des scènes, les apparitions d'objets-gestes, la couleur musicale propre à chaque unité dramatique :

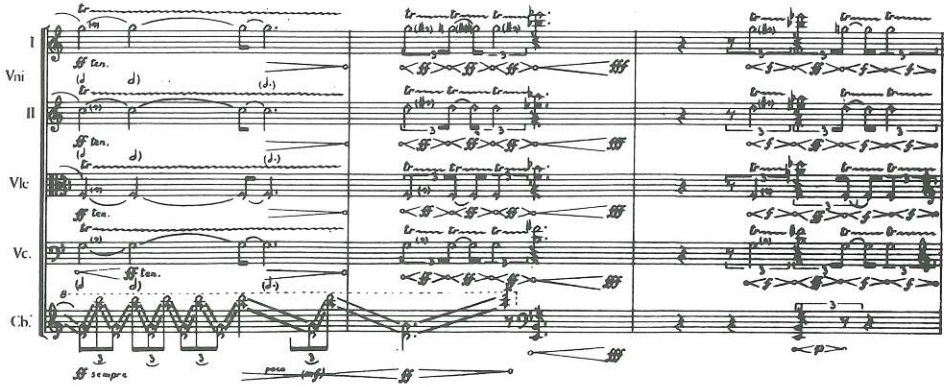
6 Salvatore Sciarrino, "Comporre dentro il silenzio", entretien avec Sandro Cappelletto, in *Il giornale della musica*, EDT et Allemandi éditeurs, Turin, avril 1988.

	PROLOGUE	SCENE 1	SCENE 2	SCENE 3	SCENE 4	ÉPILOGUE
DECOR / RECIT	Nuit par la fenêtre ouverte cris d'animaux	Dans le jardin de la Villa-Nuptiale Elsa et Lohengrin se préparent à leur nuit de noce	Elsa et Lohengrin dans la Villa-Nuptiale seduction Lohengrin s'envole sur son coussin changé en cygne	Elsa est accusée par le Grand-Prêtre une voix prescrit un remède	Elsa invoque Lohengrin Il apparaît	Le décor imaginé disparaît une chambre d'hôpital
NARRATION MUSICALE	Scintillant nocturne "Chant du cygne" grillons (vc.) aboiements lointains cloches	Très sombre grillons aboiements roucoulements d'oiseaux nocturnes	Silence, tension retour du "Chant du Cygne"	Très clair, pleine lune le vent sur les vagues de la mer monochrome aigu	Très clair, puis scintillant long "Chant du Cygne"	Silence soudain Cantilène (motif de cloches)
SEQUENCES D'OBJETS-GESTES	A ___ B _____ C _____ B ___ A ___ D _____ A ___ E _____ B ___ A ___ F _____					

A- "Chant du Cygne". **B**- grillons, roucoulement, bruissement d'ailes (ensemble des objets- gestes de la deuxième partie du prologue et de la première scène)
C- silence composé des bruits et des voix de la maison hantée
D- son du vent sur les vagues de la mer à la voix - tremoli d'harmoniques aux clarinettes et flûtes
E- double son à la clarinette, bruit de souffle aux flûtes et cuivres, mouvement rapide, trilles d'harmoniques aux cordes
F - cantilène de la voix sur les notes du carillon de cloches.

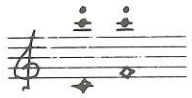
PROLOGUE à travers une fenêtre ouverte

Le Prologue est en deux parties. La première (mes. 1 à 8) est caractérisée par un objet-geste au timbre très complexe dit "Le chant du cygne". Ce même objet aura ailleurs fonction de transition entre deux situations clé dans l'opéra : entre les scènes II et III - pp. 65-67 (lorsqu'un réveil brusque d'Elsa bouleverse la chronologie du récit) et entre la scène IV et l'Epilogue - pp. 114-126 (lorsque Lohengrin arrive chevauchant son cygne).
Cet objet-geste se compose de 4 objets-timbre superposés :
1) aux cordes : accord d'harmoniques artificiels, trille d'harmoniques naturels, envolées en triples-croches d'harmoniques naturels, glissandi d'harmoniques à la contrebasse



exemple 1

2) tremolo d'harmonique aux flûtes et clarinettes sur un même son mais avec deux fondamentales différentes. Cela s'obtient d'une façon différente aux deux instruments :
à la flûte

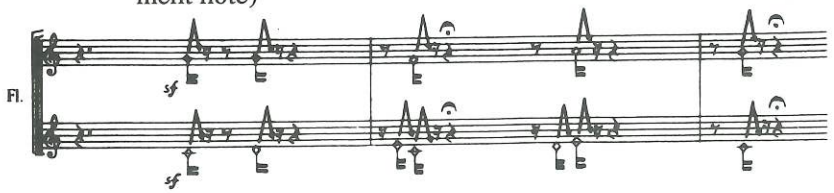


exemple 2

à la clarinette

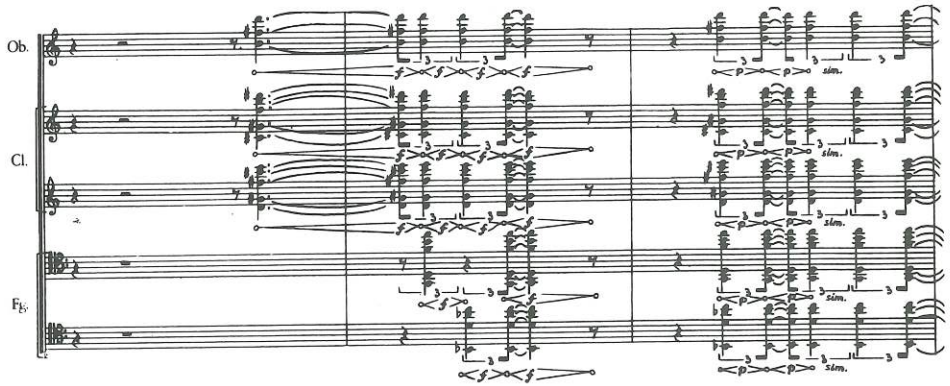
exemple 3

balayage d'harmoniques à la flûte en mettant l'embouchure dans la bouche et en soufflant très fort (comme lorsqu'on chauffe l'instrument, mais avec le son fondamental précisément noté)



exemple 4

3) sons multiples aux hautbois, clarinettes et bassons (de 3 à 5 sons). Cette superposition s'intensifie progressivement jusqu'à saturer le spectre audible avec un total chromatique au timbre complexe



exemple 5

4) motif aux cloches tubes (ex. 6) qui dans une autre disposition révèle le thème traditionnel du carillon (ex. 7), emblème d'un temps convenu. L'utilisation de ce motif, loin d'être épisodique comme nous le verrons est suggéré et justifié par la description d'Elsa que fait Sciarrino lui-même : "une victime fragile, que le son des cloches a rendu sourde".
L'idée d'étagement progressif des ces objets-timbre est un des principes compositionnels fondamentaux de cette oeuvre. Etagement signifie ici mise en relation mais jamais contamination, filtration d'identité.

exemple 6

exemple 7

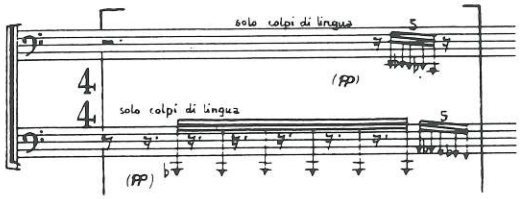
Au jeu vertical de la superposition, du flash-back, correspond celui, horizontal, du "fondu-enchaîné" - techniques de l'image pour une "Action invisible". Ainsi La deuxième partie du Prologue se confond-elle exactement avec le début de la première scène : accord d'harmoniques aux cordes dans la nuance pppp, souffle d'expiration à la voix ("comme des aboiements lointains"). La passage du Prologue à la Scène I est marqué par un soupir effrayé d'Elsa et par ces mots : "il cuscino, il cuscino..." Ici commence l'entrecroisement de plans temporels différents : elle dit cela se réveillant en sursaut comme si Lohengrin était déjà parti.

SCENE I

La Villa Nuptiale, perdue dans une anse en jardin artificiel de la côte, ressortissait du Ministère des Cultes. On la livrait gratis aux nouveaux mariés, pour leur première semaine.

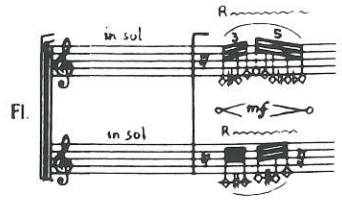
Après les noces, les deux jeunes gens sont dans le jardin de la Villa Nuptiale et s'approchent du lieu où il sont censés consommer leur mariage.
Musicalement nous assistons, dans cette première scène, à la mise en relation de plusieurs objets-timbre selon trois principes fondamentaux :
1) relation de cause à effet entre événements vocaux et figures instrumentales

2) processus d'intensification de la matière
3) réapparition, à distance, des mêmes objets-geste visant la reconstruction par un effet de mémoire de la situation dramatique
- bassons : figures en "coups de langue" dans l'extrême grave



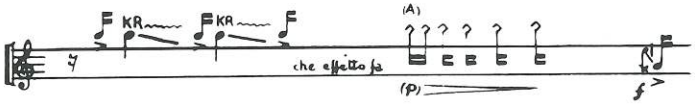
exemple 8

- flûtes : son obtenu en gardant l'embouchure entre les dents (sans les serrer), le plus à l'intérieur possible de la bouche et soufflant en prononçant la lettre R (ex. 9). Par ailleurs on retrouve aux flûtes les deux objets-timbre du Prologue, tremolo et balayage d'harmoniques.



exemple 9

- trompette et trombone : trémolo de sourdine wawa ; + cor : son de souffle obtenu en faisant adhérer totalement les lèvres à l'embouchure de façon à ce que tout le souffle passe par l'instrument, mais sans timbrer.
- cordes : mêmes figures que dans le Prologue mais permutées
- voix : différents bruits qui mimétisent des cris d'animaux, ponctuent le déroulement tout intérieur du texte, sorte de contrepoint dérisoire entre ce qui se passe "autour" et "entre" les personnages, même s'il est clair que cet "autour" et cet "entre" n'existent que dans l'imagination d'Elsa



exemple10

Du point de vue du temps (musical et dramatique) nous assistons ici à la première négation d'une quelconque directionnalité. Tout est statique, c'est la nuit, les "deux" personnages essaient de se connaître. L'espace perceptuel est dénudé, à vif. A deux reprise Elsa se réveille en sursaut, bousculant toute certitude sur un espace-temps uni-dimensionnel. La première fois, elle s'éveille en disant "vi ho sognato" (je vous ai rêvé). Sciarrino insère ici un élément étranger au texte de Laforgue (qu'il respecte en général, même s'il n'en utilise que quelques bribes) pour introduire l'alternative onirique.
L'articulation des objets que j'ai énuméré plus haut se fait de façon extrêmement raréfiée, créant une texture tendue, immobile, composée d'éléments immédiatement reconnaissables qui réagissent à la voix d'Elsa, ce personnage dédoublé qui joue tous les rôles, se raconte son histoire et dirige un orchestre de sensations, de bruits nocturnes - situation stagnante peuplée par des miriades de désirs frustrés et d'approches manquées.
Le passage entre la Scène I et la Scène II relève d'une situation onirique classique (le cauchemar) : Lohengrin (Elsa/Lohengrin), qui ne veut pas être approché, répète inlassablement "non!". La texture orchestrale s'intensifie jusqu'à atteindre le niveau maximal d'étagement d'objets-timbre entendu depuis le Prologue, et pour la première fois dans la Scène I une nuance ff. Tout s'arrête brusquement lorsque Elsa se réveille en sursaut (stase et sursaut, voilà le programme énergétique de ce Lohengrin) nous faisant basculer dans une autre situation.

SCENE II

La deuxième scène de Lohengrin se passe, n'était la voix, dans un silence presque total qui veut signifier le vide à l'intérieur de la Villa Nuptiale (*Entrons dans la villa envahie d'herbes folles. Couloirs d'écho. Chambres vides*), mais aussi ce vide impossible à combler entre les deux protagonistes.
Cette scène est en trois parties :
1) Entrée dans la villa -Elsa essaie de séduire Lohengrin
Le seul élément qui vienne s'ajouter aux efforts de séduction d'Elsa pendant cette longue première partie est un objet musical (coup de langue à l'extrême grave d'un basson, tritons

(sol-do dièse/fa-si) au choeur (ténor, baryton, basse), cordes à vide à la contrebasse (mi-la) - puis trombone, grosse caisse, tam-tam] répété 15 fois, répondant symétriquement à l'itération hallucinée de l'entrée dans la villa ("Entrammo nella villa invasa d'erbe folli..."). Ici s'opére le passage entre la répétition du même, gage de structuration, mimésis de la mémoire, et itération pure, mimésis de la folie.
2) Lohengrin tergiverse, demande qu'on le laisse dormir et invoque le cygne
La texture de cette deuxième partie nous renvoie à celle du Prologue et de la première scène (accord d'harmoniques aux cordes et "petit grillon" du violoncelle), ponctuant les interventions de Lohengrin, le dialogue cruel avec Elsa ("Je déteste vos maigres hanches"). Cette texture, rappelons-le, est une "fenêtre ouverte" (comme le précisait le Prologue) sur la nuit.
3) Le coussin se transforme en cygne et Lohengrin s'envole par la fenêtre
Retour du "chant du cygne" tel que présenté dans le Prologue

SCENE III

Nous voici au point de symétrie où le récit retourne en arrière, revient à la scène inaugurale prévue par Laforgue : le Grand Prêtre qui officie à la pleine lune. Voilà où l'ubiquité d'Elsa se noue en ce problème fondamental qu'est son identité : dans un délire, elle répète son nom sur tous les tons, à la fois bourreau et victime. La voix, interrompant la texture statique qui l'accompagne, émet soudain, dans le silence, un tictac, compte à rebours de la solution ou bruit de pas qui s'approche (enfin, un autre, l'Autre ?), une voix murmure : "une cuillère seulement - toutes les deux heures". "Quel silence" dit Elsa, et le rite du Grand Prêtre recommence.
Cette situation est nouvelle et absolument centrale dans l'interprétation que Sciarrino donne du texte. Tout cela existe parce qu'Elsa le voit, le projette. Mais peut-être est-elle folle.
La musique réfléchit sans cesse à cela aussi : incertitude sur le degré de réalité.

L'orchestre devient incolore mais reste persistant, suggérant une sensation soudaine de clarté : avec la fixité, l'espace est prêt pour la folie. [7]

7 Salvatore Sciarrino, note liminaire à la partition de Lohengrin, Ed. Ricordi.

Un seul grand objet-geste caractérise cette scène musicalement contraire à ce qui précédait, non pas une musique suggestive et lointaine, mais une musique "incolore et persistante" : une texture statique composée par des harmoniques trillés (sur deux fondamentales) aux clarinettes, un accord d'harmoniques artificiel, le tout enveloppé dans un roulement constant sur une plaque d'acier suspendue. Le matériau harmonique de cet objet est issu du carillon de cloche déjà entendu dans le Prologue

A la fin de cette scène, lorsque le Grand Prêtre a énoncé la sentence d'aveuglement, un nouvel objet apparait, appelé "cor d'ivoire aux quatre vents"(p. 92).(ex. 11, page ci-contre) Il est en fait une superposition du timbre mascotte désigné comme le "chant du cygne" déjà entendu dans le Prologue et dans la Scène II, et de l'objet précédent lié au rite de la pleine lune. De cette superposition nait un processus assez bref d'intensification de la matière et de saturation du spectre jusqu'au fff de la page 95.

SCENE IV

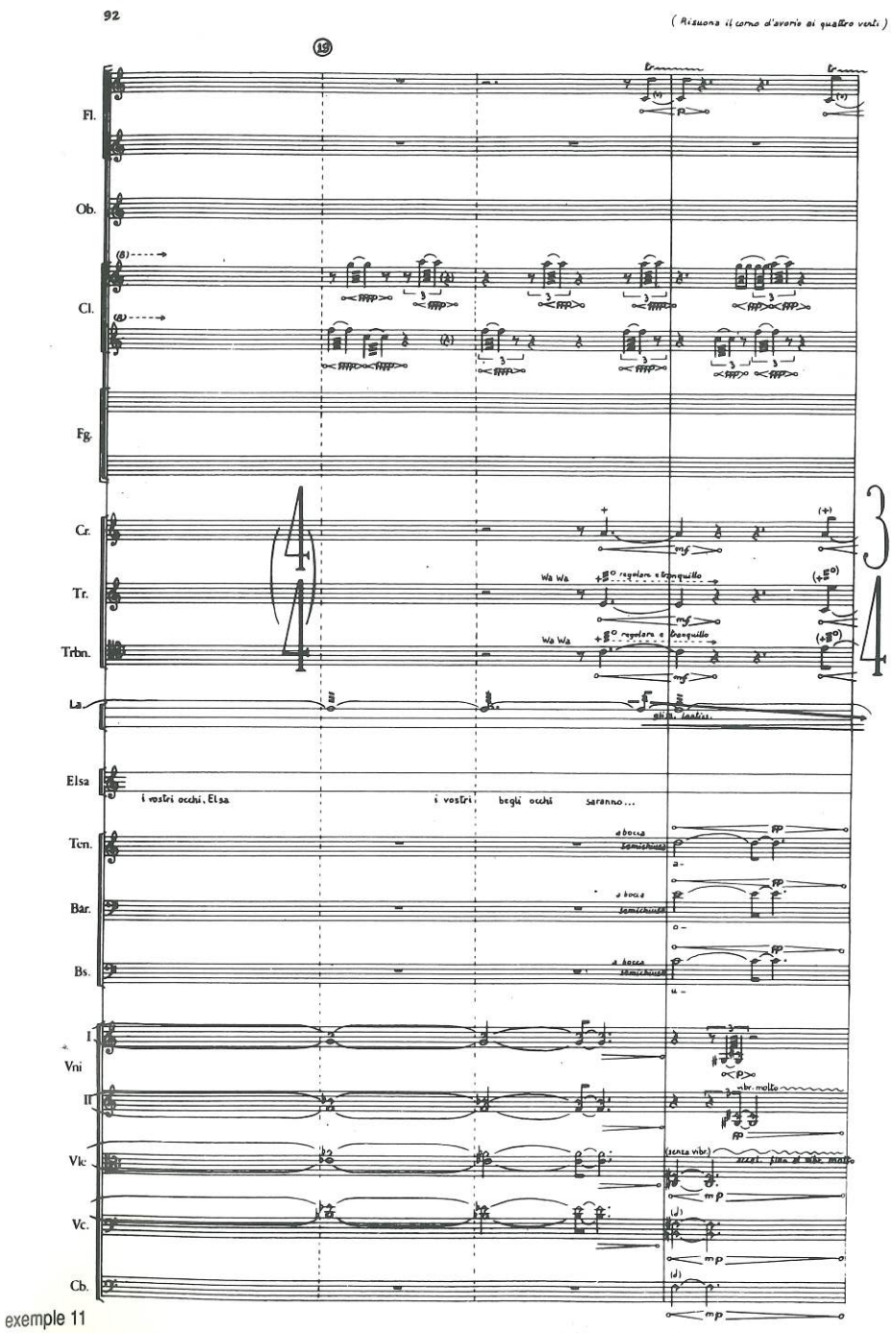
Dans la Scène IV, Sciarrino reprend et amplifie deux principes propres à la première scène : courtes intervention des instruments étroitement liées au comportement vocal, intensification de la matière par superposition progressive de plusieurs objets-timbre - principes dévolus respectivement aux deux parties de cette scène :

1) Elsa invoque le chevalier pour qu'il vienne la sauver du chatiment.

Deux nouveaux objets-timbre apparaissent : souffle dans l'embouchure (séparé du reste de l'instrument) de la flûte en sol (inspiration/expiration) ; double son à la clarinette en sib (sol-la dièse). Le roulement continu sur la plaque d'acier, initié dans la scène précédente se poursuivra pendant toute celle-ci, comme une ligne d'horizon perceptuelle.

2) Arrivée de Lohengrin.

La deuxième partie de la scène est occupé par le "chant du cygne" mais dans sa version d'apparat qui aurait ici fonction de strette, première apparition positive du personnage-titre avant l'intrusion du réel (p. 113). La constitution par couches successives de la texture est ici plus longue, plus complexe qu'elle ne l'a jamais été. Tous les modes de jeu



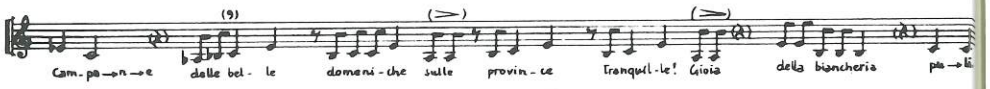
exemple 11

sont en quelque sorte récapitulés. A la fin de la scène on aboutit au deuxième fff de la partition mais aussi au plus grand tutti.

EPILOGUE

Mutation : le jardin, la villa, le bord de mer, qui dans un défilé d'images ont caché leur nature laissent maintenant apparaître crûment l'hôpital.

Elsa, dans le silence soudain (tenue dans l'aigu des clarinettes et contrebasse - sol-si) chante une petite cantilène enfantine, dans l'ambitus tranquille d'une quinte (lab-mib) et sur les notes du motif de carillon déjà entendu dans le Prologue et dans la Scène III, assurant une sorte de présence symétrique à cette idée des cloches qui auraient rendu sourde Elsa. "Cloches des beaux dimanches sur les campagnes tranquilles, joyaux du linge propre comme si pendant la semaine vous ne vous étiez pas salis ! Ah, les cloches qui sonnent ainsi...". Les paroles de la chanson, phrasée "avec une ébétude enfantine", roule sur les quelques notes du motif tournant sur lui même : (ex. 12) Les hau-



exemple 12

Les hauteurs, les rythmes et les césures sont indifférents à la prosodie, à l'accentuation des mots, effet musical dont Stravinsky avait su user dans *Renard* et qui renforce ici l'idée d'un énoncé mécanique, comme une resouvenance involontaire. L'écriture de cette cantilène est assez habile pour n'être en rien la citation d'une chanson enfantine, en suggérant seulement la couleur, notamment par la cadence parfaite (mib-lab) à la fin des phrases. La tenue de l'orchestre en dissout d'ailleurs le caractère tonal.

L'oeuvre s'achève ainsi dans un très grand dépouillement sans que l'effet suspensif de l'interruption presque arbitraire de la cantilène (elle pourrait continuer encore) ait rien d'expressément pathétique. Dans les trois dernières mesures, les cordes en harmoniques réintroduisent ténuement l'atmosphère scintillante liée au clair de lune et à l'évocation du cygne.

***

La grande réussite de ce *Lohengrin* de Sciarrino est probablement dans le parti-pris vocal qui est la clé, à la fois de l'équilibre narratif, et du rapport dramatique de la musique et du texte. Il n'est pas indifférent de remarquer que le bouleversement des données dramatiques s'opère au prix de la neutralisation très habile de la question du chant (on remarquera que le chant, dérisoirement, n'intervient réellement que pour la cantilène finale). La narration se trouve en quelque sorte libérée par la redisposition des entités musicales. La voix n'est plus exclusivement le chant, ni d'ailleurs tout à fait le texte. Sa partition est faite de souffles, de cris d'oiseaux, d'un texte réparti entre plusieurs personnages. Cette voix une et multiple est la narration même, découvrant sa propre impuissance à représenter autre chose que ses projections oniriques. En ce sens, ce *Lohengrin* est un conte où la voix se dit elle-même.

Lorsque la voix "récite" le texte, la relation avec l'orchestre ne se fait nullement selon les canons traditionnels. La texture orchestrale ne se veut ni accompagnement ni élément de contraste. Elle est émanation directe de cette "perception en action" qu'est le personnage. La musique est "ce qui se passe", elle est a elle-même son propre décor. Ce point de vue est différent de celui qui a inspiré d'autres "tragédies de l'écoute". Chez Nono, le temps s'arrête pour permettre une écoute concentrée sur le déploiement d'une activité volontairement bridée qui doit évacuer le support visuel (le *théâtre* sinon la *théâtralité*). Chez Sciarrino, l'écoute infinitésimale doit créer une dimension visuelle par ses métaphores acoustiques qui sont des signaux de mémoire. Le théâtre de cette musique est alors un lieu imprécis entre l'inconscient postulé du/des personnage(s), la scène désertée et la perception/mémoire de l'auditeur.

Le traitement vocal dans *Lohengrin* et la tension, la retenue qu'il exige de l'interprète est tout à fait comparable au traitement instrumental. Le jeu en harmonique pour les cordes ou les bois, les coups de langue pour le basson ou la clarinette instaure avec l'instrument un rapport physique décalé, une forme de tension que l'on retrouve dans la partition vocale. Il s'agit de s'interdire tout ce qui serait possible pour dire autre chose.

Ce *Lohengrin* de Sciarrino est une réussite particulière dans son oeuvre parce qu'il y a utilisé les ressources dramatiques

internes à sa propre poétique musicale. Il a d'ailleurs recomposé le texte de Laforgue selon des procédés d'interpolations qu'il utilise dans ses oeuvres. Le spectateur de ce *Lohengrin*, comme l'auditeur des autres oeuvres de Sciarrino, doit reconstruire le réseau sous-jacent des relations entre les différentes bribes du discours. Il y a énoncé, narration mais brouillée, suggérée, renvoyant à un référent absent, de la même façon qu'un son harmonique suggère la fondamentale qui en est l'origine. Ce *Lohengrin* est aussi une proposition faite au théâtre musical ou à l'opéra d'aujourd'hui ; mais proposition par évitement puisque la question du chant et de la représentation y sont génialement contournés.
Sciarrino a su choisir le poète qui convenait le mieux à son art, réalisant dans ses pas, sans le trahir, cette merveilleuse mystification poétique.

Extrait de la note liminaire de Salvatore Sciarrino à la partition de Lohengrin :

Reproduit avec l'autorisation des Editions Ricordi.

POURQUOI UNE ACTION INVISIBLE ?

Trop souvent, l'invention musicale recherche sa propre raison d'être sur scène. On oublie qu'elle a la force d'un langage qui lui donne le pouvoir de représenter, de susciter de pures illusions. Ce n'est pas simplement lorsque la musique s'unit au visible que surgit la magie du théâtre. Au contraire, leur union risque de distraire (comme dans la vie, un événement, aussi infime soit-il, peut capter notre attention). Même dans le vieux mélodrame, on n'est jamais saisi à ce point par la compréhension de ce qui se passe sur scène. C'est la dramaturgie intrinsèque à la musique, son immédiateté qui doivent nous émouvoir.

Evoquer l'espace intérieur est la devise de ce nouveau Lohengrin. Pour y parvenir, la musique est inscrite dans les

yeux fous d'Elsa, victime fragile que le son joyeux des cloches a rendue sourde. La musique se transforme en tout ce qu'Elsa perçoit, comme pour nous y faire participer. De l'intérieur, elle figure son drame, ses antécédents, ses échos dans la mémoire.
La nuit revient continuellement sur elle-même, la chute interminable des jours lui appartient. Pour Elsa, et pour nous, la nuit est infinie et l'attente d'Elsa n'a guère d'issue. Légères oscillations entre la réalité et l'imagination. Nous ne découvrons son mal que peu à peu.

La soliste et actrice assume toutes les fonctions de la représentation. Par la musique, par le texte, elle est tous les personnages, la scène même en un seul rôle. La condition d'une telle composition est de concevoir la voix, le corps comme univers. Le mouvement d'introspection qui en résulte réfléchit l'ambiance extérieure qui doit pratiquement créer par l'illusion ce monstrueux paysage de l'âme et devenir spectacle en soi. Cette recherche veut découvrir du réel ou, mieux encore, mettre en connexion la réalité sonore et le langage musical. Mais la pénétrer signifie aussi violer un des tabous les plus enracinés dans l'esthétique d'aujourd'hui.

Le concept bourgeois de "descriptisme" fuit la réalité impossible à imiter, craignant que le faux soit confondu avec le vrai - l'idée de l'ange doublé du démon. Les incarnations du double, les apparitions dans le miroir, la folie, Protée sont les indices de notre peur. Toutefois le "réalisme inquiétant" ne s'apprend pas en copiant la nature, ainsi qu'on nous l'enseigne à l'école. Le monde n'existe pas. Seule existe la conscience que nous en avons : un langage que nous apprenons sous l'arbre meurtrier des rêves et qui s'affine avec l'étude des perceptions subtiles qui le nourrissent. Un langage possédant une grande force d'illusion devient un medium tellement lucide qu'il peut détruire son propre pouvoir de fascination. Passage obligatoire dans le reconnaissable, dans le lieu commun qui conduit jusqu'à la parodie de soi-même.

Lohengrin est donc une cosmogonie sonore, toute vocale. La bouche d'Elsa en est le point d'irradiation ; nous sommes au centre. La structure même de l'œuvre est scandée par Elsa. Pour que le drame vive, les paroles doivent être très intelli-

gibles. La déclamation doit traduire toutes les nuances infimes au travers desquelles Elsa figure les différentes voix. Les instruments de l'orchestre, autour, lui font écho, se développant dans le vide, tandis qu'elle s'éloigne peu à peu du centre.

L'atmosphère nocturne des premières scènes est principalement suggérée par les zones de silence qui exercent une force d'attraction sur le son lointain. Cette disposition trouve son contraire dans la scène III où l'orchestre devient incolore mais très prégnant, suggérant une sensation de clarté : avec la fixité, l'espace est prêt pour la folie.

Dans la musique d'aujourd'hui on trouve souvent une gradation de phénomènes d'accumulation ou de raréfaction selon une courbe prévisible. *Lohengrin* refuse formellement ces effets afin de simuler l'objectivité d'un montage, comme si l'on rapprochait les pièces d'un ensemble, d'un tout qui n'aurait jamais existé. Ainsi est perpétué le mystère d'une musique qui viendrait "d'ailleurs".

Salvatore Sciarrino

ENTRETIEN

avec Salvatore SCIARRINO

Quelle est l'analyse idéale de votre musique?

L'analyse pratiquée aujourd'hui est trop souvent de type quantitatif. Elle segmente, énumère, catalogue, souvent découlant de présupposés dogmatiques. Donc, malgré les apparences, elle est très peu scientifique ni objective, et de l'autre côté, pas assez courageuse pour s'affranchir et devenir une pensée autonome, non asservie.
A quoi, à qui sert l'analyse ? On veut démontrer quelquechose, par exemple la validité de l'œuvre au travers des procédés compositionnels. Si l'analyse doit servir à cela, elle produit une interférence entre l'œuvre, et, nous et ainsi détruit le rapport personnel que l'on pourrait entretenir avec elle.
Vers quelles analyses alors s'orienter ? Quelle que soit l'approche, même étrangère à ma façon de penser, il faut éviter l'analyse quantitative, celle qui n'est qu'un obscur moyen de persuasion ou celle qui n'énumère que des évidences.
L'œuvre musicale est une intrication de relations, nous sommes d'accord. Mais l'œuvre est au delà des opérations compositionnelles, au delà des intentions mêmes de l'auteur : sur cela, en revanche, il est difficile de trouver des points de contact avec la culture dominante.

Pour moi, une analyse vraiment utile doit enfreindre tous les tabous et affronter la signification, nous rendre conscients. On ne peut pas s'arrêter seulement aux simples signaux acoustiques, ni continuer à jouer tant bien que mal avec des relations. Chaque langage, chaque action de l'homme l'implique totalement. Quand on entre dans le domaine de l'émotif, des critères qualitatifs entrent en jeu. Pour cela j'aimerais une analyse anthropologique qui parte des catégories les plus profondes de la composition.

Dans la description d'une forme, il faut toujours considérer l'ensemble, pour voir comment, conceptuellement, les éléments se disposent sur l'arc qu'elle dessine. Ce sont les parcours perceptuels qu'il faut suivre, ceux de l'auditeur qui écoutera la pièce. Par exemple, *Come vengono prodotti gli incantesimi ?*, pour flûte seule, présente un ensemble qui devient de plus en plus dense, hétérogène, atteint un maximum, puis se raréfie ; c'est donc une courbe anti-rhétorique, qui va contre ce que semble promettre la pièce - une vie rythmique qui prend de l'essor puis subitement s'évanouit. D'un point de vue psychologique, c'est une pièce qui doit décevoir, qui utilise à rebours une scansion temporelle plus traditionnelle ou même plus physiologique ; ici, après le climax, il n'y a rien qui remonte pour une fin plus intense encore - voyez la musique classique où le final est toujours écrit dans un tempo plus rapide. Ceci est d'ailleurs une loi de la perception : pour maintenir l'attention, il faut toujours ajouter, sinon la perception s'habitue, et c'est à l'encontre de cela que va la pièce. La section de raréfaction arrive brutalement, il y a une rupture (non comme par exemple dans la *Suite lyrique*) et c'est un modèle anti-économique : il serait plus naturel d'avoir un moment de repli. C'est une forme technologique, qui vient du montage, de la coupe, une forme que j'utilise très souvent. Ainsi *Il mottivo degli ogetti di vetro*, pour trio, met l'auditeur dans une situation d'écoute où la conscience du temps n'existe pas ; tous les événements sont disposés plutôt dans l'espace que dans le temps, comme des éléments composant un paysage. Puis il y a un moment où ce paysage est brisé, on comprend qu'il était artificiel, il est lacéré au moyen de cette technique de montage.

Quand je reprenais des formes anciennes (comme la sonate),

c'était à la manière de Borgès, de façon fantastique, étrange. Je traduisais la forme ancienne au moyen d'autres hauteurs, d'autres tensions, d'autres unités, avec une nouvelle logique - ce sont alors des formes monstrueuses, des chimères. Chaque œuvre rejoint sa propre forme, qui est un point d'arrivée, non un conteneur qu'on remplit de façon scolastique. Imaginons que dans mille ans on écoute une forme-sonate: le sens tonal n'existera peut-être plus. Mais la forme ne perdra pas son sens puisqu'elle est une architecture de sons. Déjà nous n'entendons plus les intervalles comme jadis, une septième a perdu de sa force expressive, de même que la plupart des accords : mais la construction demeure.

A partir de quand y-a-t-il un "son" Sciarrino ?

Très tôt ; c'est son expression théorique qui naît plus tard. Ma réflexion théorique peut venir des années après certaines pièces, car elle porte toujours sur un ensemble d'œuvres, des évolutions stylistiques, des parcours. Je ne suis pas seulement un compositeur de l'instinct, mais, méthodologiquement, j'ai besoin de l'alternance entre moments instinctifs et moments de réflexion, car la musique est faite à la fois d'intuition et de construction. Ma musique a cette caractéristique d'impliquer l'auditeur, physiologiquement, si bien qu'elle pèse à certains - et pourtant c'est une musique très construite. D'ailleurs l'agressivité est plutôt une question de tempérament. Ma musique peut être élégante, délicate par sa dynamique, mais elle n'est pas "jolie" , sa "joliesse" découle de quelques aspects secondaires, du fait qu'elle soit plus piano que la musique normale, et à ceux qui sont habitués à la vie moderne, aux discothèques, elle peut apparaître comme une fourmi sur un dos d'éléphant. Je la verrais plutôt comme l'éruption d'un volcan vue de loin.

Mes œuvres veulent séduire, mais elles ne veulent pas plaire à tous. Leur complication doit être une richesse intrinsèque, ce n'est pas la peine de compliquer l'écoute par des pièges ou des chausses-trappes. Au contraire de Ferneyhough, je pense que l'œuvre doit le plus possible être donnée à l'auditeur. Ce n'est pas en la soustrayant que l'œuvre survit et résiste à l'épreuve de plusieurs écoutes ; elle doit être claire et se communiquer

clairement. La complication ne sert à rien, car nous simplifions à l'écoute. Toutes mes pièces tentent de comprendre ce qui se passe quand quelqu'un les écoute. Les relations qui s'établissent à ce moment-là rendent l'œuvre complexe, l'a font résister au temps, à l'analyse.

Y-a-t-il un geste mimétique dans votre musique ?

Il y a toujours dans ma musique, malgré ses qualités abstraites, une sorte de recherche, complémentaire et intégrée, sur les modes de perception. Prenons l'exemple de la première intervention du souffle dans *Come vengono...* A ce moment-là la pièce réagit comme l'auditeur lui-même par un déréglement de la pulsation cardiaque. On peut penser en effet à une sorte de mimésis.

Tout se joue entre la musique et la réalité sonore, et la plupart même des musiciens sont persuadés que la musique est abstraite : mais la musique ne se sert pas de concepts. La musique est un langage qui utilise un certain nombre de procédures abstraites mais sur un fonds extrêmement physique. Dans cette" base" physique, nous pouvons reconnaître probablement un certain nombre de rapports soit occultés, soit oubliés avec la réalité sonore elle-même, rapports qui, dans certains contextes culturels, sont dépréciés. Dans l'esthétique commune de notre temps, nous parlons de l'imitation comme de quelque chose de négatif : nous pensons à la culture académique, à l'art pompier etc. Ainsi la tendance à l'abstraction, ou plutôt à la stylisation, des différentes avant-gardes est une réponse à un art bourgeois fondé sur la ressemblance. Mais en vérité, il y a là seulement une différence de degrés : dans les deux cas, il y a stylisation. Quand ce combat de l'abstraction et de l'imitation a perdu son enjeu idéologique, dans un contexte culturel différent, le rapport de l'art à la nature se pose de nouveau. Nous assistons à un retour à la Nature, par exemple dans l'écologie comprise comme science, voire l'étude du langage : et je pense qu'il est possible maintenant (chose que j'ai faite bien avant) d'avoir un nouveau rapport à la nature. Je ne vois pas qu'il y ait de différence, pour celui qui écoute, entre un cri de grillon réel et son imitation par un instrument : ce n'est pas une imitation sur un autre plan, ils

existent sur le même plan, dans un même champ temporel. Entre le paysage réel que je perçois et le paysage stylisé, il y a seulement une différence de profondeur, l'un est un ensemble spatio-temporel, l'autre est comme une feuille de papier : mais la réalité sonore leur assigne un statut égal, les mêmes sons peuvent en émaner et me parvenir de la même façon, artificiels ou naturels.

La musique peut imiter la réalité sonore, mais elle doit le faire de façon à faire entendre l'artifice : reproduire exactement est inutile, et d'ailleurs quasi impossible - sinon la photographie, voire le cinéma, qui fixent ce qui fuit, n'auraient pas de raison d'être. Une musique qui désire user de toutes les subtilités perceptuelles, aviver et affiner ces capacités, doit s'inscrire dans cette problématique de la signification et de la représentation. Par exemple, dans *Il motivo degli ogetti di vetro* on entend des mouettes, dont le dialecte change un peu d'ailleurs selon les régions; j'ai pris mes notes sur l'île de Stromboli, et cette année, à Capri, j'ai entendu le même motif avec une légère inflexion napolitaine ...

Le son de votre musique ne se rapproche-t-il pas du silence ?

Ce son a un rapport étroit avec le silence, et la conscience de ce rapport est nouvelle. Les transformations des timbres dans mes premières œuvres étaient fondées sur cette proximité du silence : plus le niveau d'écoute est bas, plus on peut opérer de changements de timbre complexes, car plus la dynamique augmente et plus se profilent les caractéristiques individuelles des timbres. De façon générale, dans ma musique, l'auditeur est obligé d'abaisser son seuil d'écoute, si bien qu'à un certain moment, il entend davantage. Y a-t-il une métaphysique du silence ? Je ne sais pas ; je n'ai pas décidé de faire cela, je ne puis faire autrement. Il est certain que le silence, un "son-zéro", mais qui en même temps contient tous les sons, pose des problèmes théoriques insoupçonnés - comment décider de la frontière, du point de passage? Il y a une sorte de renversement qui fait que le son, chez moi, garde la trace du silence d'où il provient et vers quoi il retourne, silence qui lui-même n'est qu'un grouillement infini de sonorités microscopiques. Lorsque j'ai inventé un nouveau signe en ajoutant un zéro au

crescendo et au diminuendo ( ) je ne savais pas qu'il serait adopté par tant de compositeurs.

Est-ce que ce silence qui envahit la musique ne conduit pas vers une réflexion sur une mort du langage, vers un arrêt, un vide qui désigne une frontière?

Non car dans l'absolu, le silence justement n'existe pas ; même dans une chambre vide il y a encore les battements du cœur: tant qu'il y a l'homme, il n'y a pas le silence, et quand il y a perception, il y a musique.

Outre cette forme anti-rhétorique, est-ce qu'il y a d'autres procédés contre la rhétorique?

En réalité, il y a cela dans le langage même, le rapport entre le prévisible et l'imprévisible. Un langage entièrement prévisible serait sans signification, sa force réside dans l'inconnu, la déviation. En général, on est conscient de ce mécanisme dans l'aspect le plus réfléchi de la composition, l'élaboration de la forme. Il y a toujours en composant des phases plus instinctives, plus souples, et d'autres plus conscientes.

Je ne suis pas si convaincu que ça que la créativité soit une force positive, bonne ; elle est aussi une forme d'agressivité. Il s'agit parfois de surprendre, d'étonner, mais jamais gratuitement ; la stupeur produite doit être l'émotion de l'intelligence. Beethoven paraît plus agressif que Mozart, mais d'un point de vue intellectuel, la musique de Mozart est parfois plus agressive, car il réussit à faire avec un seul signe ce que Beethoven fait avec toute l'énergie de ses fortissimos et la construction - c'est une économie plus cruelle d'une certaine façon. Ma musique cherche en tout cas à impliquer l'auditeur, non avec tambours et trompettes, comme Xenakis, mais par l'emploi plus aigu des signes.

Quelle est la fonction de la distance, de l'ironie ?

Une des formes de l'ironie est consciente, comme celle

employée par les écrivains; l'autre serait instinctive presque, une attitude qui consiste à tout remettre en question continuellement. Parfois je me moque de moi-même en reprenant dans certaines œuvres des sons que j'ai déjà utilisés pour quelque effet dramatique, et que cite pour faire des choses drôles.

Quant aux effets imitatifs, on peut les comparer aux chants d'oiseaux chez Messiaen : pour lui, qui pourtant ne les cite que très stylisés, ils renvoient clairement à la réalité, comme chez un peintre réaliste - alors que moi, à l'opposé, je suis conscient de la différence, mais je mets l'auditeur dans une situation où il ne les reconnaît pas tout de suite ! Mais il y a là avant tout une grande réceptivité aux sons ambiants - on peut sourire, mais il n'y a rien de ridicule, de même que l'on ne rit pas devant les oiseaux reproduits sur d'anciennes tapisseries.

L'ironie est à la fois contact et détachement ; le détachement seul est froideur, il faut une façon de participer : entendre les mouettes, le silence, plus exactement le bourdonnement des mouches, puis un pêcheur qui répare quelque chose dans une barque sur la mer - c'est le début de *Il motivo...* Mais l'espace mental du début de la pièce n'est pas l'espace physique auquel on est confronté en sortant de la mer après s'être baigné - si l'ordre est le même probablement, c'est qu'il ouvre et balaye l'espace dans les deux cas. Puis s'installe naturellement, dans la partition, un jeu purement musical avec ces éléments.

Vous semblez dans votre œuvre convoquer tout un monde mythologique que délimitent notamment les titres...

Disons que ce monde-là manquait il y a vingt ans dans notre environnement culturel. C'est aussi une façon d'inscrire la musique dans la culture, de ne pas la considérer comme séparée ; peut-être que si tous les compositeurs travaillaient dans ce sens aujourd'hui, je renoncerais à ce genre de titres. Par ailleurs, le titre est toujours un message, un feuille de papier dans laquelle j'ai enveloppé la composition et sur laquelle j'ai écrit quelque chose. Si le titre est important, ce n'est pas parce qu'il suggérerait à l'auditeur quelque chose qui ne se trouve pas dans la pièce, mais parce qu'il est le dernier "contrefort" de l'auteur. L'œuvre elle-même n'est pas un appendice de l'au-

teur, car elle est tellement stylisée que tous les traits individuels de son auteur se sont perdus, sublimés, détruits ou mortifiés - mais le titre fait encore partie de l'auteur, comme le reste de l'appareil littéraire, l'épigraphe, le choix des textes.

Observez-vous une évolution de style dans votre œuvre ?

J'ai pensé à un moment faire une sorte d'anthologie de mes propres œuvres, reprendre d'anciennes pièces comme Boulez l'a fait souvent. Mais j'y ai renoncé et l'anthologie se constituera d'elle-même, c'est le temps qui s'en chargera, ce n'est pas à moi de construire déjà un petit musée Sciarrino avant de mourir. Parfois, effectivement, je corrige une œuvre ancienne, mais par une œuvre nouvelle, je règle mieux l'objectif : la *2ème Sonate* corrige ainsi la première. J'écris continuellement et naturellement j'ai l'impression d'un approfondissement, même si ma musique dans un sens est plus légère, qu'elle est faite de moins de choses. Mais elle me semble avoir maintenant plus de prise, plus de poids. Les premières œuvres étaient comme des fenêtres qui s'ouvraient sur un monde riche, inquiétant souvent ; les dernières me paraissent plus dépouillées, plus cruelles aussi, désenchantées ou ironiques, plus directes.

Propos recueillis par M.Kaltenecker et G. Pesson

HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE

Gérard PESSON

Dans un texte inédit [1] , Salvatore Sciarrino parle, non sans fierté, d'un "son Sciarrino" qui se serait élaboré au cours des années soixante. Dans un autre texte, il s'amuse à retrouver sous la plume de bien des compositeurs sa signalétique, quand ce ne sont pas ses propres intuitions sonores. Lorsqu'il joue ainsi à revendiquer la primeur de bien des trouvailles instrumentales, ce n'est pas pour poursuivre les contrefacteurs, mais, sans doute, pour signifier que sa musique est née de cette matière, de ce style qui aurait comme préexisté à l'écriture elle- même. L'oeuvre est désormais tout entière ce son-là.

Ce qui rend difficile l'approche de la musique de Sciarrino, ce n'est pas tant son apparente complexité que cette non-médiateté du style, cette compacité du sujet et de l'objet qu'on retrouve chez lui à toutes les échelles, chaque pièce étant comme le fragment d'un grand tout - l'oeuvre complet - méthodiquement décliné instrumentalement. Chaque figure sera systématiquement éprouvée dans toutes les combinaisons instrumentales, comme s'il s'agissait de tourner

1 *Annali del mio tavolo* (1985)

autour d'un objet musical, d'en rendre le volume par un relevé exhaustif, chaque oeuvre pouvant être la réécriture d'une autre. La multiplicité des oeuvres est comme inversement proportionnelle à l'unicité obsessive de leur matière. Sciarrino dit lui-même que la théorisation est chez lui postérieure et porte sur des ensembles d'oeuvres.

Sciarrino, qui a souvent insisté sur le rôle de la mémoire dans la perception formelle de ses oeuvres, introduit l'auditeur dans un univers cylindrique où chaque figure sera répétée, tôt ou tard. Il ne s'agit pas là de variation d'ailleurs - la variation supposant une objectivation du matériau étrangère au faire sciarrinien. La sensation qu'on peut avoir de ce qui a "muté" à partir d'un énoncé est toujours troublée dans la forme sciarrinienne qui est faite de subtiles discontinuités. Il faudrait, comme le faisait Adorno à propos de Mahler, parler de *variante*. La variante sciarrinienne met la mémoire en défaut - est-ce bien ce que j'ai déjà entendu ? L'auditeur de la musique de Sciarrino se pose toujours cette question. Cette inquiétude pourtant ne se donne pas comme problématique : la musique de Sciarrino escompte le plein en posant le vide et est en somme plus confortable, du point de vue de l'auditeur, qu'elle ne voudrait se l'avouer. L'inquiétude est pourtant bien à l'oeuvre chez Sciarrino mais, quelque part imprécisément entre l'écriture et la perception, entre l'*écart* et la répétition.

Le traitement instrumental, poste stratégique de l'élaboration de ce "son sciarrino", est totalement homogène au langage. En ce sens Sciarrino n'instrumente pas sa propre musique et l'on peut dire qu'il parle sa propre langue sans aucun accent tant le média instrumental est adapté au discours. Ce qui expliquerait que Sciarrino ait tenu par ailleurs, comme pour se libérer de ce "dialecte" tyrannique, à instrumenter ou à arranger des musiques préexistantes. Il a cherché le son instrumental dans la marge de l'usage, mais d'une manière tellement systématique, appliquée, qu'il a échappé a l'écueil rencontré par beaucoup de ses contemporains : l'effet. Son vocabulaire sonore est profilé dans le discours dont il ne se distingue pas, de sorte qu'on n'y sent aucune de ces coutures, de ces gestes qui dans beaucoup de musiques tiennent lieu d'invention. A l'initiation de cette recherche instrumentale, Sciarrino a posé le problème de l'écoute. L'auditeur doit se rapprocher d'une mutation qui se fait devant lui et qui doit l'interroger. Le référent de ce renouvellement du traitement instrumental est un point zéro - le silence - à partir de quoi toute la poétique va se constituer. On pourrait dire qu'elle va se "reconstituer" car il y a l'idée d'un recommencement dans cet effacement sciarrinien de la matière musicale. Une fois ce vocabulaire reforgé, transparent, souple, labile, un langage peut investir chaque oeuvre, prudemment, interrogativement. C'est alors que le langage "explore" la forme dans un rapport délibérément non structurel. Ce "tâtonnement" du discours qui pourrait être pris à défaut à l'échelle d'une oeuvre isolée mais qui devient, à l'échelle de l'oeuvre entier, assurance superbement dubitative, est souvent emblématisé dans les titres par les références à la nuit (voir aussi *Exploration du blanc*). Nuit exploratoire toute pleuplée de fantômes acoustiques : le son sciarrinien, fragile, prêt à se briser est, sans jouer sur les mots, véritablement un spectre - du son, on ne "voit" souvent même que le squelette : souffle, harmoniques, bruit détourné. Ce qui existe et tire notre attention comme pour la dernière fois est près de se rompre. Travaillant souvent aux marges de l'audible, Sciarrino crée une tension - le muscle de sa musique - entre l'interprète de qui il exige retenue et virtuosité, et l'auditeur qui doit en somme "s'approcher".

L'esthétique sciarrinienne s'est bâtie avec beaucoup de sûreté et dirait-on d'obstination, selon un principe radical d'exclusion de toute banalité du vocabulaire - la rhétorique apprise ressurgissant de manière souvent ludique dans les titres ou dans les formes - c'est le pas-de-deux que danse Sciarrino avec la tradition. Il a en quelque sorte précipité, caricaturé la formation d'un style en radicalisant l'opération du choix obligé dont le principe tiède qui "rend moral le style est en fait à la base de la soi-disant création artistique"[2] . Sciarrino ayant très tôt refusé en bloc la rhétorique déjà cristalisée de la modernité dominante des années 50-60, transforme son refus en une exploration qui l'affilierait assez au *Roderick* de *La chute de la Maison Usher*, "ange du bizarre". Seule la transgression et la différence prévalent. L'effet de rupture que semble introduire cette nouvelle langue musicale est, encore une fois, subtilement tempéré par un profil parfois hérité de l'histoire.

2 Ibid

De la nature du son au son de la nature, l'oeuvre révèle son ambition de n'être pas seulement un morceau chaque fois de langage concret, objectif, mais la partie, toujours provisoire, partielle, l'écran transparent d'une nature essentielle, donnée inconnaissable. La beauté singulière de cette oeuvre tient toute dans cette ouverture qui la fragilise. Dans cette manière qu'a l'oeuvre de se répéter en se décantant toujours davantage, entre une part de septicisme non dépourvu d'idéalisme (trait commun aux chantres de la nuit) - l'œuvre est un écho, un filtre de sens et de signification, d'affect, qui réfléchit mais qui ne retient rien : "L'horreur ressentie par qui se sent miroir et absence, cloue l'artiste moderne à son destin : l'écho réfléchit mais il ne retient pas, de même que l'oeil qui ne peut pas se voir" [3] .

Cet écho sans mesure, ce temps sans durée, la musique de Sciarrino en joue en l'échantillonnant. Mais l'auditeur sera-t-il prévenu du degré de réalité de ce simulacre ? Y aurait-il, au bout de ces ténèbres raffinées, aussi désenchantées qu'ardentes, une vérité à saisir autre que l'identification mi-provocante, mi-naïve d'un geste à son modèle? Sciarrino défend qu'un cri d'oiseau réel ou imité a le même poids pour la perception. La différence de champ appartient pour lui à la potentialité qu'aura l'auditeur d'associer affectivement des éléments, de reparcourir avec la mémoire les espaces minuaturisés qu'il propose à la perception. La profondeur de cet espace métaphorique est fragile, incontestablement, car il fait crédit à l'auditeur - c'est à la fois sa richesse et ce par quoi on peut l'attaquer aisément. Pas de langage plus offert, plus transparent que ce bruissement mimétique qui veut attirer l'attention par sa ténuité interrogative. La manière dont il se dérobe en fait une morale sur laquelle on verrait assez, régnant en figure allégorique, le fameux couple paradoxal qui résume les antagonismes dans la perception du monde : le vieil Héraclite, pleurant sur le destin des hommes, et le jeune Démocrite en riant, un verre à la main.

La vérité de cette oeuvre serait donc dans la confiance (qui ne va pas sans distance) en un modèle, vecteur perceptuel, affectif mais aussi culturel, littéraire. L'imaginaire sciarrinien est particulièrement lettré. Chaque oeuvre porte en son titre ou même dans de petites introductions qui n'ont jamais

3 Note liminaire à la partition de *Lohengrin* Editions Ricordi.

de caractère technique mais sont autant de réflexions poétiques sur l'écriture, une image, une message qui ont mission d'assumer la profondeur. En ce sens, le *métatexte*, dans l'oeuvre de Sciarrino, nourrit poétiquement la musique. Lire le volumineux catalogue des oeuvres de Sciarrino permet déjà d'entrer dans ce monde imagé. Mais chaque oeuvre est elle-même accompagnée d'un message supplémentaire, d'une inscription qui n'est pas qu'une indication d'écoute mais bien aussi la surnourriture visionnaire que Sciarrino donne à sa production. Les didascalies, par exemple, dans le *Lohengrin*, sont presque une glose au texte de Laforgue, un texte muet qui pèse plus qu'une simple indication. L'apparat textuel n'est qu'une autre façon d'assurer la bonne transmission des images. Le "retour à la nature", Debussy en est le meilleur exemple, procure au musicien un fonds modélisé qui fait de lui un transcripteur. Sciarrino se définit volontiers comme un "visionnaire" qui doit "coaguler les images en sons et en hiéroglyphes" [4]

La nature comme modèle implique un geste d'essence assez romantique qui réintroduit pleinement le sujet, l'affect, la personne. Sciarrino est sans doute un des très rares compositeurs d'aujourd'hui à avoir écrit un texte autobiographique (Annales de mes tables) qui révèle, au-delà des anecdotes personnelles et des réflexions sur l'écriture et sur l'enseignement, la volonté d'accompagner l'oeuvre d'une sincérité incarnée - autre aspect de cette compacité du sujet et de l'objet. Dans ses titres, dans ses dédicaces, dans la datation précise de ses partitions - lieu et date (telle ou telle pièce, par exemple, composée en une nuit)-, c'est-à-dire principalement dans le métatexte, l'homme est là qui resoude la création à l'affect, la commente, l'étalonne d'un temps objectif ; il nous tend la feuille à peine sèche. Ce don cependant ne va pas sans condradiction. La confession connait son contraire simultané que dit aussi le musicien et son oeuvre : désir de retrait, fuite, sentiment de la vanité du monde (Héraclite et Démocrite).

L'auteur, dit Sciarrino, parlant en fait de lui, "toujours plus fuyant, détaché et sceptique" [5], s'il doit fuir le succès ou la renommée, doit aussi, en soi-même, pour avoir "plus grande conscience, abandonner la vie tranquille". La composition,

4 *Annali del mio tavolo,* op. cit.

5 Ibid

"cette méduse quotidienne", est pour Sciarrino le lieu d'un combat certes, mais aussi le medium poétique d'une quête de sagesse, accomplie "sans fléchissement et sans illusion". La composition devient alors ce travail constant, forcené contre la matière, cette presque fatalité qui fait naître une œuvre "du sillage à peine refermé d'une autre" [6]. Il y a du vieux poète chinois chez Sciarrino, combinant le renoncement et la lutte pour son expression suprême qui n'est peut-être, ainsi que dit Du Fu, "que le reflet des nuages", mais veut dire "la vérité du jour". Voici bien la dimension héroïque de cette oeuvre qui voudrait "porter les sons jusqu'aux confins du langage" [7].

Cette contradiction - le don et la fuite - se renoue plusieurs fois entre l'écriture et la perception. La musique de Sciarrino peut être, malgré parfois la volonté de son auteur, malgré l'aridité de son vocabulaire, séduisante ; elle trouve pourtant moins de commentateurs que sa géographie très littéraire pourrait légitimement en ameuter, elle se dérobe à l'analyse, évite les questions. Sans doute parce qu'elle ne s'aligne pas à ce modèle de transmission/réception qui a été assigné à l'artiste moderne. Malgré sa modernité, il y quelque chose d'inactuel, au sens nietzschéen, dans l'oeuvre de Sciarrino qui égare malicieusement la critique. La langage s'affirme, l'écriture s'obstine, les figures se répètent mais le "message" hésite, tremble. Ces matières sonores finement réticulées sont autant de plissements contraints par une fracture - la beauté énigmatique de cette musique - : la culpabilité. Conjuguée à un hédonisme lettré, la culpabilité devient un septicisme qui interroge à chaque instant l'acte d'écrire et encadre cette discipline obsessive dans la psyché sciarrinienne, autre inquiétude romantique : la révélation de soi-même.

Ainsi la modernité sciarrinienne a-telle un double fond qui n'est pas seulement la tradition sur quoi se base toute innovation mais aussi une historicité diffuse qui est autant blessure que récompense d'un effort d'aridité. C'est sans doute une des beautés subtiles de la musique de Sciarrino que d'enchâsser dans un vocabulaire nouveau le souci crypté de "ce qui a existé", d'inscrire dans l'oeuvre un texte, la couleur d'un instrument, le jeu d'une forme ancienne qui n'ont

6 Ibid
7 Ibid

jamais valeur de citation car ils sont intégrés, "digérés" par le langage. Cette assimilation de ce qui préexiste est à vrai dire plus qu'un jeu calculé chez Sciarrino, elle devient un instinct : "La part la plus subtile de l'intelligence et de la composition est bien de faire de la pensée un instinct qui devienne une affinité profonde avec les *choses de la culture*" [8].

Cet instinct est au coeur de l'hédonisme cultivé et de la culpabilité qui inventent le *simulacre*. Voici où l'inquiétude, la responsabilité qui investit le compositeur, convoquent l'ironie. La tradition devient alors légère, presque "décorative". Réveillée par la virtuosité elle retrouve le geste qu'une nouvelle écriture peut investir. Toute l'œuvre soliste de Sciarrino se base sur cet équilibre instable entre le geste ancien et la recherche d'une nouvelle matière sonore (voir les sonates pour piano, les *Caprices* pour violon) dont les interactions ne vont pas sans maniérisme, sans préciosité. La démarche de Sciarrino transcripteur ou philologue musical est dans le droit fil de sa recherche de compositeur : une exaltation presque ravélienne dans la difficulté technique à résoudre, dans la prouesse de métier à réaliser. De 1982 à 1989 il écrit dix-huit cadences pour des concerti de Mozart, comme un maître qui veut toujours apprendre en copiant les antiques. Il transcrit des chansons vénitiennes du 18ème siècle, une oeuvre de Guillaume de Machaut et, plus récemment, il a donné une version pour orchestre d'après l'original pour piano et chant de la *Giovanna d'Arco* de Rossini.

Mais l'énorme catalogue de Sciarrino, sa production constante, son travail "archéologique" sur des œuvres du répertoire, toute cette énergie conquérante face à la matière musicale ne masque pas le doute, la fracture qui traverse cette œuvre et qui en fait le prix. En ses unités toutes transitoires, chacune n'étant qu'une parcelle exagérément grossie d'une totalité impossible, ou la miniaturisation d'une grande rumeur, l'oeuvre de Sciarrino réfléchit sur le mystère, sur l'inanité, "l'inanité sonore" pour citer Mallarmé : "Il est un point unique en moi où se manifeste l'ineffable présence de l'art. Je l'entrevois à travers des fissures de douleurs et des tensions, quand soudainement, je ramène à la surface quelque chose de mystérieux arraché au fond de l'inanité par une part de moi-même" [9].

8 Ibid
9 Ibid

Cette oeuvre, saturée de culture, dubitative, inquiète, ne pose aucune de ses unités comme la transcription définitive, la signification univoque d'un message. Sa belle fragilité est d'accueillir en son geste, en sa matière l'incomplétude, l'infinitude qui lui donne sa profondeur chatoyante, grave et parfois trompeuse. Chaque pièce dans cette oeuvre n'est qu'une image intermédiaire où s'incrit autant l'ardeur que le renoncement : "nous ressemblons à un laboratoire où aucune expérience n'arrive à son terme" dit Musil cité par Sciarrino. La "méduse quotidienne" a pu être vaincue par Persée qui a su dérober l'oeil unique (la vision subjective) et la dent (ce pouvoir de contestation et de doute qui reste un des apanages de l'artiste). Puis, il s'en va avec son cheval ailé délivrer Andromède. Quant à la suite, on la connaît ; Athéna placera la méduse au centre de son bouclier.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Toutes les partitions sont éditées chez RICORDI

SONATE ; deux pianos (1966)
BERCEUSE ; orchestre (1966-68)
IL QUARTETTO ; quatuor à cordes (des SEI QUARTETTI BREVI) (1967)
AKA AKA TO I, II, III ; soprano et 12 musiciens, textes de Basho (1967-68)
PRELUDE, pour le piano (1969)
DA A DA DA ; orchestre -fragment- (1970)
DE O DE DO ; clavecin (1970)
... DA UN DIVERTIMENTO ; double quintette à vents, et à cordes (1970)
MUSIQUE DE SCENE pour I bei Colloqui de Aurelio Pes ; choeur mixte (1970)
DE LA NUIT ; piano (1971)
ARABESQUE ; 2 orgues (et 4 registrateurs) (1971)
GRANDE SONATA DA CAMERA ; orchestre de 24 musiciens (1971)
SONATA DA CAMERA, 16 musiciens (1971)
ESERCIZIO ; piano (1971)
RONDO ; flûte concertante, cordes, 2 hautbois et 2 cors (1972)
ROMANZA ; viole d'amour et orchestre (1973)
AMORE E PSICHE ; opéra en trois actes, livret de A. Pes (1973)
DEUX ETUDES ; violoncelle (1974)
VARIAZIONI ; violoncelle et orchestre (1974)
UN' IMMAGINE DI ARPOCRATE ; piano, orchestre et choeur, sur des fragments de Goethe et Wittgenstein (1974-79)
SONATINA ; violon et piano (1974)
TRE NOTTURNI BRILLANTI ; alto (1975)
TOCCATA ; clavecin (1975)
TRIO ; violon, violoncelle et piano (1975)
SICILIANO ; flûte et clavecin (1975)
PER MATTIA ; violon (1975)
DANSE ; 2 violons et alto (1975)
PREMIERE SONATE ; piano (1976)
DI ZEFIRO E PAN ; petit poème pour 1O instruments à vent (1976)
ETUDE DE CONCERT ; piano (1976)
CLAIR DE LUNE op. 25 ; piano et orchestre (1976)

6 CAPRICES ; violon (1976)
QUINTETTINO N. 1 ; clarinette et quatuor à cordes (1976)
QUINTETTINO N. 2 ; flûte, hautbois, clarinette, basson et cor (1977)
ALL'AURE IN UNA LONTANANZA ; flûte en sol (ou en do, ou flûte basse) (1977)
IL PAESE SENZ'ALBA, orchestre (1977)
IL PAESE SENZA TRAMONTO ; orchestre avec soprano, sur des fragments de G.B. Marino (1977)
ATTRAVERSO I CANCELLI ; 14 instruments (1977)
MUSIQUE DE SCENE pour *All'uscita* de L. Pirandello ; voix et orchestre (1978 - version radiophonique - 1985 - version cinématographique)
DUE MELODIE ; soprano et piano, textes de G.B. Marino (1978)
ASPERN, singspiel en 2 actes, livret de G. Marini et S. Sciarrino d'après H. James (1978)
KINDERTOTENLIED ; soprano, ténor en écho et petit orchestre, texte de F. Rückert (1978)
ASPERN SUITE ; sopr., 2 flûtes, perc., clavecin, alto et violoncelle, textes de Lorenzo da Ponte (1979)
DUE NUOVE MELODIE ; baryton et piano, fragments de Bob Dylan et P.P. Pasolini (1979-82)
CHE SAI GUARDIANO, DELLA NOTTE ? ; clarinette concertante et petit orchestre (1979)
CAILLES EN SARCOPHAGE, actes pour un musée des obsessions ; opéra en 3 actes, livret de G. Marini (1979)
AI LIMITI DELLA NOTTE, alto (1979), transcription pour violoncelle (1979)
MUSIQUE DE SCENE pour *Les Trachiniennes* de Sophocle ; choeur de femmes et bande magnétique (1980)
D'UN FAUNE ; flûte en sol et piano (1980)
FAUNO CHE FISCHIA A UN MERLO ; flûte et harpe (1980)
ANAMORFOSI ; piano (1980)
LE DONNE DI TRACHIS ; six pièces pour sop., mezz., contr. et choeur de femmes, sur un texte de Sophocle (1980)
L'ADDIO A TRACHIS ; harpe (1980)
CANTO DEGLI SPECCHI, voix et piano, texte de L. Aragon (1981)
LA VOCE DELL' INFERNO ; bande magnétique, texte de Dante Alighieri (1981)
LA MALINCONIA ; violon et alto (1981)
MELANCOLIA I ; violoncelle et piano (1981)
EFEBO CON RADIO ; voix et orchestre, texte de Sciarrino (1981)
MUSIQUE DE SCENE pour *Lectura Dantis* de Carmelo Bene ; 5 flûtes à bec, petite flûte, 2 cromornes et cornemuse (1981)
INTRODUZIONE ALL' OSCURO ; 12 instruments (1981)
FLOS FLORUM, sur les transformations de la matière sonore ; choeur et orchestre, textes de La Bible, Lao Tzu, Anaximène, G.B. Marino recomposés par Sciarrino (1981)
VANITAS ; nature morte en un acte pour voix, violoncelle et piano ; fragments d'anonymes, G.L. Sempronio, G.B. Marino, R. Blair, J. de Sponde, M. Opitz, J.C. Günther, C. von Grimmelshausen recomposés par S. Sciarrino (1981)
LOHENGRIN ; action invisible pour soliste, instruments et voix amplifiés, d'après Jules Laforgue (1982-84)

AUTORITRATTO NELLA NOTTE ; orchestre (1982)
NOX APUD ORPHEUM ; deux orgues et instruments (1982)
LET ME DIE BEFORE I WAKE ; clarinette (1982)
DEUXIEME SONATE ; piano (1983)
CODEX PURPUREUS I ; trio à cordes (1983)
CODEX PURPUREUS II ; quatuor à cordes (1984)
HERMES ; flûte (1984)
RAFFIGURAR NARCISO AL FONTE ; flûte. flûte en sol, 2 clar. et piano (1984)
CENTAURO MARINO ; clarinette, violon, alto, violoncelle et piano (1984)
IL TEMPO CON L'OBELISCO ; pour ensemble (1985)
COME VENGONO PRODOTTI GLI INCANTESIMI ? ; flûte (1985)
ALLEGORIA DELLA NOTTE ; concerto pour violon et orchestre (1985)
LA CANZONE DI RINGRAZIAMENTO ; flûte (1985)
LO SPAZIO INVERSO ;flûte, clarinette, celesta , violon et violoncelle (1985)
LA PERFEZIONE DI UNO SPIRITO SOTTILE ; pour flûte, voix et percussions à air, amplifiées (1985)
APPENDICE ALLA PERFEZIONE ; pour 14 cloches (1986)
ESPLORAZIONE DEL BIANCO I ; contrebasse (1986)
ESPLORAZIONE DEL BIANCO II ; flûte, clarinette basse, guitare et violon (1986)
ESPLORAZIONE DEL BIANCO III ; batterie jazz (1986)
LE RAGIONI DELLE CONCHIGLIE ; quatuor à cordes et piano (1986)
IL MOTIVO DEGLI OGGETTI DI VETRO ; 2 flûtes et piano (1986-87)
TRIO N. 2 ; violon, violoncelle et piano (1987)
TROISIEME SONATE ; piano (1987)
TUTTI I MIRAGGI DELLE ACQUE ; choeur mixte (1987)
SUI POEMI CONCENTRICI I, II, III ; orchestre et solistes (1988)
MORTE DI BORROMINI ; orchestre et récitant (1988)
LA NAVIGAZIONE NOTTURNA ; 4 pianos
VENERE CHE LE GRAZIE LA FIORISCONO ; flûte (1989)
IL SILENZIO DEGLI ORACOLI ; quintette à vent (1989)
L'ORIZZONTE LUMINOSO DI ATON ; flûte (1989)
LETTURA DA LONTANO ; contrebasse et orchestre - fragment - (1989)
FRA I TESTI DEDICATI ALLE NUBI ; flûte (1989)
DUE ARIE MARINE, mezzo et sons de synthèse en temps réel, texte de Sciarrino (1990)
VARIAZIONE SU UNO SPAZIO RICURVO ; piano (1990)
PERSEO E ANDROMEDA, opéra pour voix, bande magnétique et "live electronic" d'après Jules Laforgue (1990)

CADENCES, TRANSCRIPTIONS, ADAPTATIONS

CADENCES pour les concertos K. 467, K. 482, K. 491, K. 503, K. 537 pour piano de Mozart (1982)
CADENCES pour les concertos K. 207, K. 211, K. 216, K. 218, K. 219, K. 261, K. 269, K. 271 A, K. 373 pour violon de Mozart (1989)
CADENCES pour les concertos K. 313, K. 314, K. 315 pour flûte et K. 314 (289d) pour haut-bois de Mozart (1989)
12 CANZONI DA BATELLO ; pour voix et instruments sur des mélodies vénitiennes du 18ème siècle (1977)
BLUE DREAM, l'âge d'or de la chanson ; choix, paraphrases, anamorphoses de S. Sciarinno. Musiques de Mercer, De Rose, Porter, Gray, Brown, Ellington, Perkins, Gershwin, Carmichael, Hanley, Dameron (1980)
ROZE LIZ de Guillaume de Machaut ; transcription pour 5 instruments (1984)
5 CANZONI DEL XX SECOLO ; adaptation pour orchestre (1985-87)
BRAZIL (Epigraphe fenicienne du) ; adaptation pour 9 instruments (1988)
GIOVANNA D'ARCO de Rossini, version pour orchestre et voix seule d'après l'original pour piano (1989)

DISCOGRAPHIE

ADDIO A TRACHIS, Claudia Antonelli, harpe - Fonit Cetra Italia ITL 70072
ALL'AURE IN UNA LONTANANZA, Roberto Fabbriciani, flûte - Philips LP 411 066-1
ATTRAVERSO I CANCELLI, Carme - Ricordi AOCL 316330
BRAZIL, album Folk songs - Ricordi CRM 1009-CRM CD 1009
CADENCES aux concertos pour violon de Mozart K. 207, 211, 216, 218, 219, 261, 373 ; Salvatore Accordo, violon - Nuova Era CD
12 CANZONI DA BATELLO, Donella Del Monaco, sopr. ; ensemble sous la dir. de S. Sciarinno - Fonit Cetra Italia ITL 70030
6 CAPRICCI, George Mönch, violon - Fonit Cetra Italia ITL 70061
CHE SAI GUARDIANO, DELLA NOTTE ? Ezio Sappati, clar., Divertimento Ensemble, dir. Sandro Gorli - Fonit Cetra LMA 3002
COME VENGONO PRODOTTI GLI INCANTESIMI ? Roberto Fabbriciani, flûte - CD Europa Musica 350.229
DE O DE DO, Jukka Tiensuu, clavecin - Finlandia Records FACD 357
DI ZEFIRO E PAN, "I dieci fiati italiani", dir. Sandro Gorli - Rusty Records RRCL 606619
GIOVANNA D'ARCO de Rossini, version Sciarinno ; Teresa Berganza, mezzo, English Chamber Orchestra, dir. Marcello Viotti - CD Claves 50/9016
LOHENGRIN, Daisy Mumini, voix ; Musica d'Oggi, dir. S. Sciarrino - Ricordi CRM 1001 - CRM CD 1001
3 NOTTURNI BRILLANTI, Aldo Bennici, alto - Fonit Cetra Italia ITL 70038
2 NUOVE MELODIE, Lucio Gallo, bar., Massimiliano Damerini, piano - Fonit Cetra FDM 0010
QUINTETTINO N. 2, Quintette Arnold - Ricordi CRM CD 1010
SONATA II, Massimiliano Damerini, piano (album "Piano XX")- Frequenz
UN' IMMAGINE DI ARPOCRATE, M. Damerini, piano ; Orchestre Symphonique et choeurs de la RAI, dir. Gianluigi Gelmetti - Fonit Cetra Italia ITL 7088

NUMERO 1 (épuisé)
ANTOINE BONNET: Sur Ligeti.
GERARD PESSON: Three songs from William Shakespeare de Stravinsky, une œuvre du passage.
FRANCOIS NICOLAS: Visages du Temps: Rythme, Timbre et Forme.
BENOIT JULLIEN: Partitions d'architecture.
DOSSIER HELMUT LACHENMANN

NUMERO 2 (épuisé)
DENIS LEVY: Le cinéma a-t-il besoin de la musique?
JEAN-LOUIS LELEU: Le quoi et le comment.
JEAN-PHILIPPE GUYE: Analyse du sens, sens de l'analyse.
MARC TEXIER: Prière d'écouter.
DOSSIER FRANCO DONATONI

NUMERO 3
HUBERT GUERY: Questions d'interprétation.
DENIS COHEN: Réduire la marge de non-écriture.
ANTOINE BONNET: L'offrande musicale.
PIERRE LUSSON: D'un amour des mathématiques et de la musique.
DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH

NUMERO 4 (épuisé)
MARTIN KALTENECKER: L'homme au perroquet.
ALDO BRIZZI: Le laboratoire du vide.
CELESTIN DELIEGE: La fin du romantisme.
DOSSIER ELLIOTT CARTER

NUMERO 5
SPECIAL JEAN BARRAQUE
FRANCOIS NICOLAS: Le souci du développement chez Barraqué.
BILL HOPKINS: Barraqué et l'idée sérielle.
ANDRE HODEIR: Le pari de la discontinuité
PATRICK OZZARD-LOW: Barraqué-Broch-Heidegger.
MICHEL FANO: Le temps de l'amitié.
ANDRE RIOTTE: Les séries proliférantes.
HERIBERT HENRICH: Des techniques sérielles dans le "Temps Restitué"
JOEL-FRANCOIS DURAND: La Sonate pour piano
ROSE-MARIE JANZEN: L'inachèvement sans cesse.
JEAN BARRAQUE: Propos impromptu bibliographie, discographie, catalogue.

NUMERO 6
BEATRICE CHEVASSUS: Ombres
YORK HÖLLER: La situation présente de la musique électronique
MICHAEL LEVINAS: Le son et la musique
RUDOLF FRISIUS: La composition comme essai de synthèse structurelle et sémantique (Licht de Stockhausen).
DOSSIER IANNIS XENAKIS

NUMERO 7
ANDRE BOUCOURECHLIEV: Le Ring, forme ou programme?
LAURENCE HELLEU: Les soldats de B.A. Zimmermann
JEAN-PHILIPPE GUYE: Pour une analyse de la différence
JEAN-PIERRE LEGUAY: regards sur l'improvisation
DOSSIER KLAUS HUBER

NUMERO 8
GUY LELONG : L'astreinte sonore
JULIAN ANDERSON : Dans le contexte
JEAN-BAPTISTE BARRIERE : Ecriture et modèles,remarques croisées sur séries et spectres
CLAUDY MALHERBE : L'enjeu spectral
DOSSIER GERARD GRISEY / TRISTAN MURAIL

N° 10, parution automne 1991
JOHANNES SCHOLLHORN: Bussotti et le maniérisme
HELMUT LACHENMANN: De la composition
DOSSIER: MUSIQUE ET ORDINATEUR
contributions de MICHEL CHION, FRANÇOIS NICOLAS, MARTIN LALIBERTE, NICOLAS VERIN...

Le prix de vente unitaire de ces numéros est, pour la France de 80 F (+ 15 F de port), et pour l'étranger de 90 F (+ 22 F de port).
Les abonnements simples couvrent une période de quatre numéros (et non d'une année) :
260 F pour la France, 330 F pour l'étranger.
(voir bulletin d'abonnement page suivante)

Nous regroupons l'ensemble des 5 anciens numéros disponibles sous un abonnement spécial: France : 325 F ; étranger : 415 F

Veuillez utiliser le bulletin-réponse ci après pour les commandes de numéros isolés et les abonnements spéciaux:
Nom
Adresse

Ville

Code

1• Veuillez me faire parvenir un (ou plusieurs) des anciens numéros d'Entretemps au prix unitaire de :
❑ 95F (France) ❑ 102F (étranger).
Je choisis les numéros 3❑ 5❑ 6❑ 7❑ 8❑
montant total: ..... F

2• Veuillez me faire parvenir tous les anciens numéros disponibles d'Entretemps au prix de :
❑ 325F (France) ❑ 415F (étranger)

Veuillez renvoyer ce coupon et votre règlement par chèque à l'ordre d'Entretemps - 42 rue de Montmorency - 75003 Paris. *(Une facture sera envoyée sur simple demande)*

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM .....
PRÉNOM .....
ADRESSE .....
.....
CODE POSTAL .....
VILLE .....
.....
PAYS .....

Facultatif :
TÉLÉPHONE .....
PROFESSION .....

☐ Désire recevoir un numéro.
France : 80 F
Étranger : 90 F

☐ S'abonne à ENTRETEMPS :

4 numéros, à partir du n° .....

France : 260 F
Étranger : 330 F

Abonnement de soutien : à partir de 500 F.

Les chèques bancaires ou postaux et mandats internationaux sont à libeller à l'ordre de ENTRETEMPS.

Bulletin d'abonnement à envoyer à :
ENTRETEMPS, 42, rue de Montmorency,
75003 PARIS - Tél. : 42.22.12.47

ENTRETEMPS
est une revue trimestrielle
de musique contemporaine
imprimée sur les presses
de l'Imprimerie des PUF,
73 avenue Ronsard,
41100 Vendôme
N° 37 073

Graphisme :
Frédéric Bérard-Caseneuve,
39 rue Guy Mocquet,
91700 Ste Geneviève des Bois